Wielands Don Sylvio und Oberon auf der deutschen Singspielbühne.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

philosophischen Fakultät der k. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

von

Günther Bobrik
aus Königsberg i. Pr.

ACAD. LUDOVIC. BIBL.

KÖNIGSBERG i. PR.
Buch- und Steindruckerei von Otto Kümmel.
1909.

Genehmigt auf Antrag der Herren:

Prof. Dr. F. Muncker und des

Geheimen Hofrats Prof. Dr. H. Paul.

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548322_0022

Daß gerade von den Wieland'schen Werken so viele für die deutsche Opernbühne bearbeitet wurden, ist wohl, ganz abgesehen von der großen Popularität, die der Dichter schon zu seinen Lebzeiten genoß, auch speziell auf seinen Aufsatz »Versuch über das deutsche Singspiel« [1]) zurückzuführen. In dieser Abhandlung sagt *Wieland* u. a., daß neben Stoffen aus der heroischen Heldenzeit der Griechen, besonders auch solche aus der Zeit der irrenden Ritterschaft sich für das Singspiel eignen. So nimmt es nicht Wunder, daß gerade aus seiner fruchtbarsten Periode viele Dichtungen, deren Stoffe *Wieland* aus der Zeit der irrenden Ritterschaft wählte, auf die Singspielbühne gebracht wurden. Sein »Don Sylvio«,» Idris und Zenide« »Hann und Gulpenheh«, »Pervonte«, »Gandalin«, »Oberon« und seine Feenmärchensammlung »Dschinnistan« sind denn auch, einige davon sogar von mehreren Schriftstellern und Komponisten bearbeitet und vertont, zu Wielands Zeiten oder später aufgeführt.

Eine Behandlung dieser vielen Texte würde für den Rahmen einer Dissertation zu groß sein. Ich habe daher nur die Bearbeitungen des »Don Sylvio« und des »Oberon« meiner Arbeit zu Grunde gelegt.[2])

[1]) Deutscher Merkur 1775.

[2]) Für die Pervonte-Bearbeitungen verweise ich auf die Besprechung von Prof. *F. Muncker* in den Sitzungsberichten der philos.-philol. und der hist. Klasse der K. B. Akademie der

Jördens im V. Bde. seines »Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten« 1805 kennt nur eine Dramatisierung des »Don Sylvio«, nämlich die Bürdesche; von Singspielen, die den Oberonstoff behandeln, nennt er »Oberon und Titania« von *Vulpius* 1783, »Hyon und Amande« 1789 und »Oberon oder König der Elfen« 1792 von *Friedericke Seyler,* »Wielands Oberon« von *G. Busch von Buschen* 1796. *Goedeke* in seinem »Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen« und *Riemann* in seinem »Opernhandbuch« führen noch »Holger Danske« von *Baggesen* 1789, »Titania« von *Großheim* 1801 und »Oberon« von *Planché* 1826 an.

Bei vielem Suchen nach weiteren bisher noch unbekannten Texten, die nach Wieland'schen Werken entstanden sind, ist es mir gelungen, noch eine Bearbeitung des »Don Sylvio« von *Maximilian Ulbrich* unter dem Titel »Der blaue Schmetterling« Wien 1782, eine des »Oberon« unter dem Titel »Der Triumph der Treue« von *Binder,* München 1789, Musik von *Danzi,* und eine des »Idris und Zenide« von *Giesecke,* Musik von *Süßmayer,* gespielt 1795, aufzufinden. Eine für das Stadttheater zu Prag 1811 geschriebene Oper »Don Sylvio« von *Wenzel Müller* hat sich in keiner Bibliographie als im Druck erschienen nachweisen lassen. Dasselbe gilt von der nicht zur Aufführung gelangten Oper »Oberon« von *Dessauer* ca. 1865 und einer Pantomime »Gandalin« von *Wenzel Müller,* Brünn

Wissenschaften zu München. 1903/04. Der Zusammenhang der Schikaneder'schen »Zauberflöte« mit Wielands »Lulu« ist öfters besprochen worden.

1785. Von der Oper »Titania« von *Georg Christoph Großheim,* Cassel 1801, sind [1]) nur die Ouverture und einige Gesänge veröffentlicht.

Bevor ich zur Besprechung der einzelnen Texte übergehe, sei es mir gestattet, einen kurzen historisch-ästhetischen Überblick über die Singspieldichtungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu geben[2]).

Wie in Frankreich, so herrschte auch in Deutschland im Anfange des 18. Jahrhunderts die Schablonenoper, eine Aneinanderreihung schmachtender Liebes- oder wutschnaubender Rachearien, wofür die Handlung schließlich nur noch einen mittelmäßig motivierten Vorwand bildete. Langweilige Haupt- und Staatsaktionen ohne eine wirkliche Charakteristik der Helden oder Heldinnen, nur darauf berechnet, den Sängern Gelegenheit zu bieten, in einzelnen Bravourstücken zu glänzen. Nachdem 1752 in Frankreich die italienische opera buffa, wenn auch nur nach hartem Kampf zwischen den Anhängern der alten seriösen und den Bewunderern dieser neuen komischen Opern, siegreich

---

[1]) Nach *Strieders* »Grundlage zu einer hessischen Gelehrten- und Schriftstellergeschichte von der Reformation bis 1906« XVIII 1819 S. 189.

[2]) Vgl. dazu:

A. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin 1862.

J. Minor, Chr. Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Innsbruck 1880.

G. R. Kruses Einleitung zu Weiße-Hillers »Jagd« Reclam.

Edgar Istel, Die Komische Oper. Eine historisch-ästhetische Studie. Stuttgart. *Spemanns* Goldenes Buch der Musik. 1900.

Gretrys Versuche über die Musik. Im Auszuge und mit kritischen und historischen Zusätzen. Herausgegeben von D. Carl Spazier. Leipzig 1800.

H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel. Augsburg 1863.

durchgedrungen war, nachdem *Roußeau,* begeistert durch die Meisterwerke der Italiener, seinen »Devin du village« geschrieben hatte, brach sich auch in Deutschland diese neue Gattung siegreich Bahn. Die französische Operette, die den italienischen Mustern nachgebildet wurde, hatte ihren ganz bestimmten Stoffkreis in Szenen des ländlichen Lebens, ihre bestimmten Typen aus dem idealisierten Schäfer- und Bauernstande. Die beliebteste Form dieser musikalischen Lustspiele war der Dialog in Versen mit eingelegten Chansons. In Deutschland wurden *Chr. Felix Weiße* und sein Komponist *J. Adam Hiller* die Schöpfer des Singspiels. Die erste Anregung erhielten sie durch die englische Balade farce, »The devil to pay«, die *Weiße* für die Koch'sche Truppe übersetzte und die in der Hiller'schen Vertonung einen ungeheuren Beifall errang. In Paris lernte *Weiße* dann die französische Operette, besonders die Dichtungen Favarts kennen, deren Einfachheit und Volkstümlichkeit ihn anzogen, sodaß er eine große Anzahl dieser Texte zu deutschen Singspielen umarbeitete. »Wenn ich meistens ländliche Gegenstände zum Inhalte meiner Operetten wählte, so geschah es bloß, weil ich es für natürlich hielt, bei den Versammlungen eines fröhlichen Landvolks auf dem freien Schauplatze der Natur als in den Besuchszimmern gezwungener Städter ein Liedchen singen zu lassen,« schreibt *Weiße* im Vorbericht zur »Gesamtausgabe seiner komischen Opern«. Besonders legte er in seinen ersten Stücken Wert darauf die bisher so beliebten Bravour-Arien zu verdrängen und durch volkstümliche Lieder zu ersetzen,

da er zu seiner Freude wahrnehmen konnte, daß seine Lieder aus dem »Teufel« in kurzer Zeit in aller Munde waren. »Nichts ermuntert und beseelt die Gesellschaft mehr als ein scherzhaftes heiteres Lied, von mehr oder wenigen Personen gesungen. Kein Mittel aber kann kräftiger sein, den Gesang allgemein zu machen, als die komische Oper.« Seine Stücke sind Possen mit Gesang, Tanz und typischen Figuren. Ein Text ohne viel tiefgehende Gedanken, einfach und natürlich, dazu eine leicht verständliche Musik, das ist das Wesentlichste der *Weiße-Hiller*'schen Operetten. Den versifizierten französischen Dialog änderte er in freie Prosa um, wobei allerdings leider oft Feinheiten verloren gingen. Lieder, Cavatinen, Arien — später allerdings auch schon Bravour-Arien — Duette, Terzette und Quartette und gelegentlich auch Romanzen, die später fast Vorschrift wurden, standen im Mittelpunkte seiner Stücke. Den Chor verwendet er zunächst recht spärlich. Als Schluß bringt er gewöhnlich ein Divertissement oder einen Rundgesang, wobei einer der Sänger vorsingt und der Chor antwortet oder wiederholt. Die letzte Strophe geht in der Regel an das Parterre.

Auf diese ersten Vorbilder folgte eine wahre Hochflut von Operetten, bei der die Regeln der Einfachheit und Natürlichkeit, die *Weiße* und *Hiller* aufgestellt hatten, immer mehr vernachlässigt wurden. Besonders taten es Prag und Wien den anderen Mittelpunkten der Operettendichtung an schlechten Texten voraus. Immer mehr drangen wieder italienische und französische Einflüsse in die deutschen Opern

und Singspiele ein, bis schließlich *Gluck* auf dem Boden der französischen Oper diesen Äußerlichkeiten siegreich entgegentrat und durch seine Meisterwerke die deutsche Oper auf andere Bahnen lenkte.

An dieser Reformation nahmen unsere bedeutendsten Dichter lebhaften Anteil. Besonders ist es *Wieland*, der in seinem oben erwähnten Aufsatz sich recht ausführlich über die Grenzen des Singspiels ausspricht: »Stücke, in welchen vermöge der Natur des Stoffes viel Staatsinteresse raisonniert wird, oder wo die Personen lange Dialogen oder Reden zu halten haben, um einander durch die Stärke ihrer Gründe zu überzeugen oder durch den Strom ihrer Beredsamkeit hinzureißen, sollten also vom lyrischen Theater gänzlich ausgeschlossen werden.« . . . »Die Meinung, daß der Stoff des Singspiels aus der Region des Wunderbaren hergenommen sein müsse und zwar aus der Ursache, weil im Singspiel alles Musik ist, scheint mir nicht viel mehr Grund für sich zu haben, als wenn man den Kupferstecher auf wunderbare Gegenstände einschränken wollte, weil in seinen Blättern alles schwarz oder weiß ist.« . . . »Mythologische Sujets scheinen mehr Schicklichkeit zum Singspiel zu haben, als historische.« . . . »Die Zeiten der irrenden Ritterschaft machen eigentlich keine besondere Epoche in der Geschichte der Menschheit aus; sie kommen in allen wesentlichen Stücken mit der heroischen Heldenzeit der Griechen völlig überein.«

Wie sehr man über die Unzulänglichkeit der Operntexte klagte, beweist ein Ausruf *Herders* (Adrastea 4 Stück): »Wie bedauern wir zauberischer Mozart

dich in deinen Cosi fan tutte, Figaro, Don Juan u. f. Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Szenen ins Fegefeuer, wo nicht gar tiefer.« An einer anderen Stelle spricht er dann die Hoffnung aus, daß nun bald einer kommen werde, der die ganze Bude des zerschnittenen, zerfetzten Opernklingklangs umwerfe. Auch *C. Fr. Cramer* sagt bei Betrachtung von Mozarts Musik und ihren Texten (Menschl. Leben XIV (1794) S. 137 Anm.): »Mozart! Mozart! Du kommst mir darin (Don Juan, Zauberflöte) vor wie ein Architekt, der ein korinthisch Portal über einen Misthaufen erbaut.«

Ich gehe nun zur Besprechung der einzelnen Texte über und zwar beginne ich meine Arbeit mit den beiden Dramatisierungen des »Don Sylvio.« Wielands Roman »Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva« erschien 1764 in Ulm zum ersten Male. *Wieland* schrieb diesen Roman gegen die durch französische Schriftsteller in Deutschland eingebürgerten Feenmärchen. Neben verschiedenen neuen Auflagen, Sonderdrucken des Märchens vom Prinzen Biribinker und Übersetzungen wurde er auch von *Maximilian Ulbrich* [1]) als Singspiel umgearbeitet und 1782 im K. K. National-Hoftheater in Wien aufgeführt unter dem Titel »Der blaue Schmetterling oder der Sieg der Natur über die Schwärmerei«, ein komisches Singspiel in drei Aufzügen nach *Wieland.* Sowohl die Worte als die Musik sind von Herrn *Maximilian Ulbrich*.

[1]) *M. Ulbrich,* geb. 1752 zu Wien, gest. 1814 daselbst. vergl. Wurzbach, Biograph. Lexikon des Kaisertums Österreich. Wien 1884.

Dieses Werk findet sich in den maßgebenden Nachschlagebüchern von *Eitner*[1]), *Riemann*[2]), *Gerber*[3]) und *Mendel*[4]) nur unter dem Titel »Der blaue Schmetterling« verzeichnet, sodaß ein Zusammenhang mit dem Wieland'schen Roman zunächst nicht zu ersehen ist. Tatsächlich aber ist der im Roman eine Rolle spielende ›blaue Sommervogel‹ der blaue Schmetterling, nach dem *Ulbrich* sein Stück benannt hat. Nach einer Notiz bei *Wurzbach*[5]) ist von den Werken *Ulbrichs* nichts im Druck erschienen. *Eitner* weist darauf hin, daß die Partitur — Handschrift — sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinde, die sie mir dann freundlichst zur Verfügung gestellt hat. Leider aber war vom literarhistorischen Standpunkte aus nicht viel damit anzufangen, da sie nur die Texte der Gesänge enthält. Es war also die Frage, ob und wo ein vollständiges Textbuch zu finden sei. Ein auf dem Innendeckel der Partitur geschriebenes Personenverzeichnis ließ darauf schließen, daß die Operette im K. K. National-Hoftheater zu Wien aufgeführt sei; denn die Künstler, denen *Ulbrich* hier die Rollen seines Singspiels zuschreibt, lassen sich fast alle als in damaliger Zeit am Hoftheater angestellte Mitglieder oder als bekannte Wiener Konzertgrößen nachweisen. Ich erwähne hier

[1]) Biogr.-bibliogr. Quellenlexikon d. Musiker und Musikgelehrten.

[2]) Opernhandbuch.

[3]) Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler Leipzig 1814.

[4]) Musikalisches Konvers.-Lexikon. Leipzig 1890.

[5]) a. a. O.

nur Mons. *Adamberger*[1]) (Don Eugenio), der nach *Mendel* von 1770—1798 Tenorist an der Kaiserl. Hofkapelle war, Madm. *Schindler* und Madm. *Teiber* (Donna Menzia und Laura), die *Hanslick*[2]) als bekannte Ariensängerinnen in den Wiener Akademien anführt und schließlich noch Mons. *Ruprecht* (Jago), der als Mitglied am Nationaltheater und Singspielkomponist bekannt war (nach *Gerber*).

Die Texte zu den musikalischen Dramen, die in jener Zeit zur Aufführung kamen, waren meist im Theater selbst zu kaufen — wie z. B. die *Weiße*'schen Textbücher —; und tatsächlich ist es gelungen, in der K. K. Hofbibliothek ein solches Exemplar aufzutreiben, auf dessen Titelblatt meine Annahme durch die Worte bestätigt wird, »Aufgeführt im K. K. National-Hoftheater Wien 1782. Zu finden beim Logenmeister.«

Das vorliegende Stück ist ein selbständiges, vom Wieland'schen Roman bis auf den 1. Akt fast ganz unabhängiges Singspiel. Es sei daher zunächst der Inhalt der drei Akte kurz wiedergegeben. Don Sylvio und sein Diener Pedrillo befinden sich im Walde auf der Suche nach der Prinzessin, welche die mächtige Fee Radiante ihrem Schützling zur Braut bestimmt hat. Dabei fängt Don Sylvio einen prachtvollen blauen Schmetterling, den er als Zierde für seine Sammlung mitnehmen will. Da er ihn aber seufzen zu hören glaubt, läßt er ihn wieder frei in der Meinung, es sei eine Fee. Gleich darauf findet er zufällig, als er sich

[1]) Seine Tochter *Antonie A.* war die Braut *Theodor Körners.*

[2]) Zur Geschichte des Konzertwesens in Wien. Österr. Revue 29. Jahrgang 1864.

auf dem Rasen zur Ruhe legen will, ein mit köstlichen Steinen besetztes Medaillon, das ein weibliches Bildnis enthält. Er glaubt es sei das Bild seiner Prinzessin und entzückt über diesen Fund schlummert er ein. Dieses Medaillon gehört aber Donna Felicia, die bereits ihre ganze Dienerschaft aufgeboten hat, das verlorene Kleinod zu suchen. Dabei kommen Felicia und ihr Kammermädchen Laura selbst an diesen Platz. Felicia erkennt in dem schlafenden Jüngling den schönen Don Sylvio, in den sie sich auf einem Balle verliebt und dessetwegen sie dieses Landgut in der Nähe von Rosalva bezogen hat. Von Pedrillo erfahren die beiden Mädchen, daß Don Sylvio, durch das viele Lesen von Feenbüchern verblendet, ausgezogen sei, um unter dem Schutze der Fee Radiante seine Geliebte zu suchen. Felicia faßt sogleich den Entschluß, den schönen Schläfer von seinem Wahn zu heilen und gibt sich dem bestürzten Pedrillo als Fee Radiante zu erkennen. Er solle seinen Herrn, sobald er erwache, zu dem nahen Zaubergarten führen, dort werde er sie und die Prinzessin finden. Kaum sind die beiden Frauen fort, so weckt Pedrillo seinen Herrn, der sich aber noch halb in einem bösen Traum befindet und seinen Diener hart anpackt. Er erzählt dem erschrockenen Pedrillo, die Fee Radiante sei ihm erschienen und habe ihm erklärt, daß der blaue Schmetterling, dem er vorher die Freiheit geschenkt habe, niemand anders als seine Prinzessin gewesen sei, die von der boshaften Fee Fanferluche und ihrem Bruder, dem grünen Zwerg, diese Gestalt erhalten habe. Letzterer sei an ihn herangeschlichen, um ihm das Bildnis, das er gefunden,

zu entwenden. Don Sylvio habe ihm hart angepackt, aber in dem Augenblicke sei der Unhold verschwunden und Pedrillo habe an seiner Stelle büßen müssen. In dieser Erzählung wird er durch eine Bauerndirne und ihren Liebhaber, die laut scherzend daherkommen, unterbrochen. Die Dirne hat einen blauen Schmetterling gefangen, in dem Don Sylvio sogleich seine Prinzessin erkennt. Er bietet dem Mädchen alles, was er bei sich habe, als Entgelt an, wenn sie ihm den Schmetterling überlasse. Als diese aber das Medaillon fordert, glaubt er die böse Fee Fanferluche und den grünen Zwerg vor sich zu haben, und will mit dem Schwerte den Schmetterling erobern. Jago, der Bauernbursche, hat unterdessen in dem Medaillon das Kleinod erkannt, nach dem er und seine Gefährten schon seit frühem Morgen suchen müssen. Er ruft um Hilfe, die Bauern eilen herbei, Don Sylvio und Pedrillo werden gefesselt, und Jago läuft mit dem gefundenen Kleinod ins Schloß zu seiner Herrin. Im letzten Augenblicke gelingt es den beiden Helden, sich der Fesseln zu entledigen und sie stürmen dem Flüchtigen nach, womit der erste Akt schließt.

Indessen ist Jago seinen Verfolgern glücklich entkommen und mit seinem Raube in einen Gartensaal gelangt, wo er seine Herrin vermutet. Aber Don Sylvio und sein Diener sind ihm auf den Fersen und in aller Eile muß er sich ins Nebenzimmer retten. Die beiden Helden eilen atemlos herbei, wollen dem Flüchtling nach, finden aber die Türe verschlossen. Da sehen sie, wie Jago aus dem Fenster des Nebenzimmers in den Garten springt, und ohne sich zu

besinnen, stürzen sie ihm nach. Was jetzt folgt, berichtet Laura, die ans Fenster geeilt ist, ihrer Herrin: Jago läuft in den Irrgarten, versteckt sich hinter einer Hecke und läßt die beiden Verfolger an sich vorübereilen; dann läuft er zum Gitter und schließt es hinter sich zu. Die Helden sind gefangen. Jetzt ist Felicia entschlossen, ihre Liebe zu dem tollen Schwärmer zu ersticken, denn die Schande und das Gerede der Leute würde sie nicht ertragen. Über diesen Gedanken trifft sie ihr Bruder Eugenio, der durch einen Brief Donna Leonoras, einer Freundin seiner Schwester, von Felicias Liebe zu Don Sylvio unterrichtet ist. Felicia gesteht ihm wie unglücklich sie sei, denn sie habe von der Schönheit des Körpers auf die Seele geschlossen und Don Sylvio sei offenbar närrisch. Eugenio tröstet sie und verspricht ihr, alles daran setzen zu wollen, um ihn von seinem Wahn zu heilen. Er weiß, daß Don Sylvio im Irrgarten eingeschlossen ist, und hat bereits befohlen, ihn nicht herauszulassen. Er selbst will ihn belauschen und der Quelle der Schwärmerei nachspüren, die, wie er hofft, wohl nur in der Liebe zu seiner Schwester zu suchen sei.

Nun kommen Don Rodrigo und Donna Menzia, der Vormund und die Tante des Don Sylvio, um ihren Neffen aus den Armen der Zauberin zu befreien, die ihn durch ihre Lockungen betört habe. Durch einen anonymen Brief haben auch sie von dem Aufenthalt ihres Neffen in Lirias erfahren. Don Eugenio erkennt diesen Brief sogleich als eine Verläumdung jener Donna Leonora und erklärt den beiden Alten, auf welche Weise und in welchem Zustande der Jüngling

zu ihnen gekommen sei. Er enthüllt ihnen seinen Plan, den jungen Schwärmer mit seinen eigenen Waffen zu bekämpfen.

Der letzte Akt beginnt mit einer Probe zu dem geplanten Mummenschanz. Don Eugenio hat seine Diener in Gespensterkostüme gesteckt, Donna Felicia hat sich als verzauberte Prinzessin verkleidet. Man will das Märchen aufführen, von dem Don Sylvio immer träumt. Laura hat indessen, als Sendbotin der Fee Radiante, den beiden Helden im Irrgarten das Medaillon gebracht und Don Sylvio aufgefordert, seine Prinzessin, die von der bösen Fee Fanferluche in einen Turm gesperrt sei zu befreien. Er solle bei anbrechender Dunkelheit sich an einer Schnur aus dem Irrgarten wickeln und am Ende derselben die weiteren Befehle seiner Beschützerin entgegennehmen. Die nächste Szene zeigt uns den Erfolg des Planes. Don Sylvio und sein Diener wickeln sich an der Schnur bis an einen Baum, wo sie eine Schrift angebracht finden, die sie auffordert, sich der unter dem Baum vergrabenen Zauberrute zu bemächtigen. Kaum hält Don Sylvio diese in seiner Hand, als auch schon der als Gespenster verkleidete Chor auf ihn losstürzt. Er erhebt den Zauberstab und schlägt die bösen Geister in die Flucht. Nun wollen die beiden Helden in den Turm, den sie aber von allen Seiten verschlossen finden. Don Sylvio erhebt abermals seine Zauberrute, im selben Augenblicke senken sich die Wände des Turms in den Erdboden und auf einem prachtvollen Ruhebett liegt Felicia als verzauberte Prinzessin. Er erkennt sogleich in ihr seine Geliebte,

die er bisher nur ihrem Bilde nach verehrt habe und gesteht ihr in schwärmerischen Worten seine Liebe, die Felicia erwidert. Diese Szene unterbricht Laura, die, als Salamanderin verkleidet, meldet, ihre Herrin, die mächtige Fee Radiante sei soeben auf ihrem Zauberwagen herangefahren um das Liebespaar mit sich zu führen. Und nun erscheint Donna Menzia; verschleiert und mit verstellter Stimme gibt sie dem Liebespaar ihren Segen und schenkt Pedrillo für seine Treue die Salamanderin. Entzückt von der großen Güte seiner Beschützerin, hegt Don Sylvio nur noch den Wunsch, das Antlitz der mächtigen Fee schauen zu dürfen. Donna Menzia entschleiert sich, aber Don Sylvio fährt mit lautem Schrei auf; er meint, die böse Fee Fanferluche habe die Gestalt seiner alten Tante angenommen, um ihm seine Geliebte zu rauben. Er ruft seine Beschützerin an und erhebt seinen Zauberstab gegen Donna Menzia, die ihrerseits ihrem Gespenstergefolge winkt. Mit furchtbarem Geheul stürzen sich die Gnomen auf Don Sylvio, um ihn ins Schattenreich zu führen. Da gibt Felicia ihrem Bruder ein Zeichen, daß es nun genug sei; Eugenio nimmt seine Maske ab, geht auf Don Sylvio zu und begrüßt ihn mit freundlichen Worten. Er erklärt ihm die Natürlichkeit dieses ganzen Spuks. Don Sylvio ist zunächst über die Schande, die er durch seine Torheit auf sich geladen hat, wie niedergeschmettert. Als aber Felicia, der er nun seine Liebe nochmals erklärt, ihn freundlich erhört, ist er vor Freude zu Tränen gerührt. Don Eugenio ladet ihn, um seine Heilung zu vervollständigen, zu einer Seereise ein, was Don

Sylvio mit Freuden annimmt. Unter allgemeinem Jubel schließt die Operette.

Aus dieser Inhaltsangabe kann man ersehen, daß wir es mit einer vollständig freien Bearbeitung des *Wieland*'schen Romans zu tun haben. *Ulbrich* hat eigentlich nur den äußeren Rahmen des Vorbilds in seiner Operette gelassen. Etwas ungeschickt hat der Dichter am Anfang des Stückes die Begebenheiten verschoben, sodaß die Exposition nicht sehr klar ist. Seine Helden nämlich befinden sich bereits auf der Wanderung, als Don Sylvio den blauen Schmetterling und dann später das Medaillon findet. Bei *Wieland* sind diese beiden Begebenheiten erst der Anlaß zu der Reise der Helden. Andererseits weiß Ulbrich dadurch, daß er das verlorene Medaillon von der Gegenpartei suchen läßt, die Szenen des 1. Akts geschickt zu verbinden und das Auftreten der verschiedenen Personen an ein und demselben Ort zu motivieren was für das Verständnis der Schlußszene des 1. Aktes von Wichtigkeit ist, denn der Zuschauer kennt bereits den Schmetterling, den das Mädchen gefangen hat, und er weiß auch, daß das Medaillon gesucht wird. Die wichtigste Abweichung des Inhalts der Operette vom *Wieland*'schen Original besteht aber darin, daß Don Sylvio nicht durch ein Märchen, das von Don Gabriel erzählt wird, sondern durch ein Feenmärchen, in dem er selbst die Hauptrolle spielt, von seinem Wahn geheilt wird. Der Dramatiker mußte hier das, was der Dichter im Roman nur beschreibt, ausführen.

Die Charaktere Don Sylvios, Don Eugenios, Pedrillos und Lauras sind ganz dem *Wieland*'schen

Vorbild nachgebildet. Verändert ist nur Felicia, aber durchaus nicht glücklich. *Ulbrich* hat ihr, man weiß eigentlich nicht aus welchem Grunde, einen recht kleinlichen berechnenden Zug angedichtet. *Wieland* sagt von ihr: »Die Dichter hatten in ihrem Hirn ungefähr den nämlichen Unfug angerichtet, wie die Feenmärchen im Kopfe unseres Helden. Ihre Einbildungskraft war mit poetischen Gemälden, arkadischen Schäfereien und zärtlichen Liebesbegegnissen angefüllt.« Dieser Schilderung ihres Charakters entsprechend handelt sie auch im Roman: sie sieht den schönen schlafenden Jüngling, verliebt sich in ihn, obwohl sie ihn garnicht kennt, und aus Pedrillos Erzählung schließen muß, daß er ein Schwärmer ist, und setzt nun alles daran, um Don Sylvio von seinem Wahn zu heilen. Anders handelt Felicia im Singspiel: Sie hat sich bereits auf einem Balle in den schönen Don Sylvio verliebt. Um in seiner Nähe zu sein, verlegt sie ihren Wohnsitz auf das Land. Als sie aber entdeckt, daß er ein Narr ist, da will sie ihre Liebe zu ihm ersticken, und zwar aus welchem Grunde »Was wird die Welt sagen, wenn sie meine Schwachheit erfährt, wie übel habe ich von der Schönheit des Körpers auf die Seele geschlossen. Welche Schande! — Wird mich die Menge Freier, die ich abgewiesen habe, nicht mit Recht auszischen?«

In Don Rodrigo, dem Vormunde Don Sylvios, sehen wir noch einen Vertreter der alten Typen, wie sie in den italienischen Intermezzis beliebt waren. Und zwar hat *Ulbrich* den albernen betrogenen Vormund und den großsprecherischen Soldaten in dieser

Person vereinigt. Auch der Gegensatz zwischen dem Landleben und dem Leben in der Stadt, das seit *Weißes* Operetten so beliebte Motiv der Rückkehr zur Natur, kommt im *Ulbrich*'schen Stücke sehr zur Geltung. Felicias Arie »Die ihr mit einem eiteln Prangen« erinnert lebhaft an Hannchens Lied aus *Weißes* »Jagd«: »Was ist die Pracht von goldnen Wänden«.

Die Form ist die in jener Zeit beliebte: Prosa-Dialog unterbrochen durch einige gereimte Arien, Lieder und Chöre, die meistens recht konventionell gehalten sind. Ich gehe am Schlusse zum Vergleich mit der *Bürde*'schen Operette noch näher auf das *Ulbrich*'sche Stück ein.

Ungefähr zehn Jahre nach der eben besprochenen Bearbeitung erschien »Don Sylvio von Rosalva oder der Sieg der Natur über die Schwärmerei«, Komische Oper in fünf Aufzügen von *S. G. Bürde* [1]) Königsberg 1795. Dieser Operntext, der ziemlich alle Mängel, die ein Libretto haben kann, in sich vereinigt, ist nichtsdestoweniger sechs Mal [2]) von verschiedenen Komponisten nachweisbar in Musik gesetzt. Man kann daraus wohl den Schluß ziehen, was ja auch verschiedene Klagen aus jener Zeit bestätigen, daß eben

[1]) *Samuel Gottlieb Bürde*, geb. 1753 zu Breslau, gest. 1831. Einige seiner Dichtungen und Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen erschienen in *Wielands* deutschem Merkur unter dem Pseudonym Londy. (vgl. den Abschnitt von *Palm* in der allg. deutschen Biographie).

[2]) Und zwar nennt *Riemann* a. a. O. *Phanty, Bachmann, Emmert, Hellwig* und *v. Blumental; Palm* in seinem oben erwähnten Abschnitt führt noch einen neuen Namen, nämlich *Sander* an.

jedes Libretto komponiert wurde. Die Namen der verschiedenen Komponisten, die den *Bürde*'schen Text vertont haben, lassen sich aus musikgeschichtlichen Quellen bestätigen. So findet man bei *Gerber* a. a. O an den betreffenden Stellen:

1. *Phanty*, Musikdirektor beim Schleswiger Hoftheater 1794, brachte seine Komposition der Oper »Don Sylvio von Rosalva« im Februar 1796 auf dies Theater.

2. *Bachmann*[1]), *Gottlob*, Organist an der Nikolaikirche zu Zeitz 1791, bearbeitete den »Don Sylvio von Rosalva«, Komische Oper von *Bürde* fürs Klavier. Braunschweig 1797.

3. *Emmert, Adam Joseph*, Salzburgischer Archivrat und Archivar in Wien 1801, schrieb unter anderem »Don Sylvio von Rosalva«, Oper, aber noch ungedruckt, welche zu Ansbach mit Beifall gegeben wurde.

Aus *Eitner* a. a. O. läßt sich nachweisen:

4. *Hellwig, Ludwig*, Musikdirektor in Berlin 1815, komponierte die Oper »Don Sylvio von Rosalba«.

Bei *Mendel* a. a. O. schließlich finden wir noch:

5. *v. Blumenthal, Joseph* (1782—1850), Chor-

Es sind im ganzen also 6 Komponisten. Hier kann vielleicht die Frage aufgeworfen werden, ob denn alle 6 Musiker gerade den *Bürde*'schen Text vertont haben. Den Jahreszahlen nach und vielleicht auch der Aufforderung am Schlusse der Rezension des *Bürde*'schen Textes in der N. allg. deutsch. B. Bd. 21 S. 285 entsprechend darf man dieses wohl annehmen. Jedenfalls ist keine andere Bearbeitung des »Don Sylvio« aus dieser Zeit bekannt.

[1]) Die *Bachmann*'sche Musik ist in der N. allg. d. B., Bd. 47 S. 18 einer eingehenden Kritik unterworfen.

regent an der Piaristen-Kirche zu Wien, komponierte die Oper »Don Sylvio von Rosalva« und

6. *Sander, F. S.* (1760—1796), Musiklehrer in Breslau, komponierte den »Don Sylvio von Rosalva«, eine komische Oper, die 1797 im Herzogl. Theater in Oels aufgeführt wurde. (Nur als Manuskript vorhanden).

Die *Bürde*'sche Bearbeitung schließt sich im Gegensatz zu der vorher besprochenen ganz eng an das *Wieland*'sche Original an. Die Oper beginnt mit der kleinen Prügelszene, die *Wieland* uns erst im 3. Kapitel des III. Buches erzählt. *Bürde* benutzt die Schilderung im Roman zu einem recht lebhaften, dramatisch wirksamen Duett, das sicherlich zu den besten Stücken der ganzen Operette gehört.

D. S.: Ha! Mir ihr Bildnis zu entwenden!
Stirb Unhold, stirb von meinen Händen!
P.: He! Hülfe! Zeter! Mordio!
D. S.: Stirb, Frevler!
P.: Junker Sylvio,
Laßt los!
D. S.: Verräter, hab ich dich!
P.: Potz Wetter, ihr erwürget mich!
D. S.: Ha! Deiner Bosheit Maß ist voll!
Stirb, Ungeheuer!
P.: Seid ihr toll?

Don Sylvio erzählt sein Erlebnis mit dem grünen Zwerg, der ihm das Bild seiner geliebten Prinzessin habe rauben wollen und sich während des Kampfes tückisch in Pedrillo verwandelt habe. Dieser dagegen behauptet, sein Herr habe das alles nur geträumt, denn das gestohlene Bild hänge nach wie vor an seinem Platze;

er aber habe es jetzt satt, noch mehr Strapazen eines Schmetterlings wegen zu erdulden. Über diese Feigherzigkeit ist Don Sylvio empört, er schwört in einer Arie nicht eher ruhen zu wollen, bis er seine Geliebte gefunden, was seine Wirkung nicht verfehlt, denn Pedrillo beteuert ihm unter Tränen, er werde seinen Herrn nie verlassen. Jetzt sind beide in der besten Stimmung, die noch durch das Orakel einer Zigeunerin, Don Sylvio solle nicht verzagen, er sei seinem Ziele nah, erhöht wird, sodaß sie sich ermutigt auf den Weg machen.

Gleich aus dieser 1. Szene erkennt man bei genauerer Betrachtung, wie *Bürde* das *Wieland*'sche Orginal benutzt hat. Eine inhaltliche Abweichung von den entsprechenden Kapiteln des Romans findet sich kaum, abgesehen davon, daß *Bürde* die Zigeunerin nur gute Aussichten seinem Helden versprechen läßt, während bei *Wieland* die schwarzgelbe Vettel« Don Sylvio in den furchtbarsten Eifersuchtsqualen nnd mit Selbstmordgedanken zurückläßt. Interessant ist es aber nachzuspüren, wie *Bürde* das Original für seine Dialoge benutzt hat. Er vermeidet es nämlich peinlichst, außer der Situation noch Wendungen, die *Wieland* an der betreffenden Stelle gebraucht, herüberzunehmen, sucht sie sich vielmehr aus den Reden ähnlicher Abenteuer im Roman zusammen. So hat er für den Dialog dieser 1. Szene, die im Original III, 2—7 [1]) erzählt

[1]) *Bürde* hat zu seiner Bearbeitung nicht die erste Ausgabe des Romans vom Jahre 1764 (Ulm), sondern eine der späteren benutzt. In der ersten nämlich wird Don Sylvios Hund »Pimpimp«, in den späteren aber, wie auch bei *Bürde* «Tin Tin» genannt.

wird, aus diesen Kapiteln fast nichts herübergenommen; das meiste findet sich bei *Wieland* V, 2 und 3 in dem Kapitel »Worin Pedrillo sich zu seinem Vorteil zeigt« und »Innerliche Anfechtungen des Don Sylvio«, dann IV, 6 in dem köstlichen Abenteuer des Pedrillo mit Teresilla. Auch aus dem »Abenteuer mit dem Salamander und dem Froschgraben« III, 2 hat *Bürde* einzelne Züge für seine 1. Szene entlehnt.

Es seien hier einzelne Beispiele für das eben Gesagte angeführt. Im Roman V, 3 sagt Don Sylvio »Es ist keine Gewalt, die dein Bild aus meiner Seele reißen kann; ich will dich suchen durch alle Länder und Meere des Erdkreises . . . Und wenn ich dich nicht finde und die Erde dich . . . schon verloren hat, was kann mich hindern, daß mein verlangender Geist . . . herab in die unterirdischen Gegenden steige und unter den Schatten dich suche.« Diese Stelle benutzt *Bürde* für eine Arie Don Sylvios:

»Ich sollt' ihr untreu werden!
Entbehrung und Beschwerden
Ein feiger Weichling scheu'n?
Nein, Teure, dich zu finden
Kämpft' ich mit Flut und Winden,
Mit Riesen und mit Drachen!
Spräng' in des Orkus Rachen!
Dich von der Macht des Zaubers,
Geliebte, zu befrei'n.

Im 2. Kapitel des V. Buches sagt Pedrillo: »ich will bei Ew. Gnaden aushalten, solange Gott will . . . Zeit bringt Rosen . . . Ich hoffe, die Prinzessin wird es uns zu seiner Zeit entgelten lassen, daß wir so

viel um ihretwillen ausgestanden haben!‹ Dies ändert *Bürde* folgendermaßen um: ›Ich will als ein treuer Diener bei euch aushalten, mag's nun schon durch Dick und Dünne gehen! Ei! Mit der Zeit bricht man Rosen . . . oh! die Zeit kommt gewiß einmal, wo unsere Prinzessin uns für alles, was wir ihr zuliebe ausgestanden haben, aufs Reichlichste belohnen wird.‹

Ferner IV, 6 sagt Don Sylvio, als er seinen Diener mit dem Kammermädchen Teresilla überrascht, und sich durch Pedrillos Frechheit hinters Licht führen läßt: ›Ich zweifle nun keinen Augenblick mehr, daß es meine beiden Feindinnen waren, von denen die eine deine Stimme annahm, in der Absicht, wofern ihnen der Anschlag auf mein Bildnis fehlschlüge, wenigstens soviel zu erreichen, daß ich dich für den schändlichsten Verräter halten sollte.‹ Diesen Gedanken verwendet *Bürde* in seiner 1. Szene als Erklärung für die Verwechselung Pedrillos mit dem grünen Zwerg durch Don Sylvio: ›Dieser Traum . . . konnte das Werk der List und Bosheit meiner Feinde sein. Sie setzten mich durch die Erscheinung des grünen Zwerges in die äußerste Wut und lenkten diese dann auf dich Unschuldigen, daß du, wenn auch nicht ein Opfer derselben, wenigstens abgeschreckt würdest, mich auf meinen Abenteuern ferner zu begleiten.‹

Aus III, 2 endlich benutzt *Bürde* einen kleinen Witz, den er aber auch wieder seiner Situation entsprechend umändert. Im Roman sagt Don Sylvio: ›Und wenn er — der Salamander — verschwunden

ist, so ist gewiß nichts anderes als dein ungewaschenes Maul — — O, sagen Sie das nicht! rief Pedrillo, Sapperment, ich denke es ist gewaschen genug und mehr als mir lieb ist. Ich fiel der Länge nach hinein (in den Froschgraben) und kriegte ein Maul voll, das gewiß nicht nach Muskaten schmeckte!« Bei *Bürde* gibt Don Sylvio seinem schwatzhaften Diener den Rat »Sein ungewaschnes Maul« vor der Zigeunerin zu hüten, worauf Pedrillo erwidert: »Je nun, wenn Ew. Gnaden meint, daß mein Mund des Waschens noch bedürfe, dem läßt sich bald abhelfen! (Er tut einige Züge aus der Flasche).

Bedeutend geschickter und auch dramatisch wirksamer als die lange, fast nur aus Dialogen bestehende 1. Szene ist der nun folgende kurze Auftritt. Es ist dies übrigens die einzige Szene der ganzen Oper, in der *Bürde* einen Chor auftreten läßt, was doch für eine Oper in jener Zeit, wo Ausstattung und großer Personenaufwand eine Rolle zu spielen pflegte, sonderbar erscheint. Der Inhalt des kurzen Auftritts ist »das höchst klägliche Abenteuer mit den Grasnymphen.« Der Chor, der sich aus Schnittern zusammensetzt, singt ein Lied, das sehr an die Schnitter- und Erntelieder Höltys erinnert. *Palm* in seinem oben erwähnten Aufsatz schreibt, *Bürde* sei in seinen Liedern von Hölty abhängig. Da ich diese Behauptung an verschiedenen Dichtungen *Bürdes* bestätigt finde, so geht es vielleicht nicht zu weit, den Ursprung des *Bürde*'schen Schnitterchores auf ein Erntelied zurückzuführen, das Hölty 1775 gedichtet hatte.

Der Verlauf der Handlung dieser kurzen Szene ist übrigens ganz wie bei *Wieland*. Das Mädchen fängt den Schmetterling und verlangt von Don Sylvio, der ihn um jeden Preis haben will, das Medaillon, das er am Halse trägt. Dieser glaubt auf die Forderung hin, seinen alten Feind, den grünen Zwerg, vor sich zu haben und will seine verzauberte Geliebte mit dem Schwerte befreien. Die Schnitter kommen dem Mädchen zu Hilfe, im Handgemenge entreißt die Dirne dem Don Sylvio das Medaillon und eilt damit ab. Die beiden Helden werden fürchterlich durchgeprügelt und als Tote zurückgelassen.

Der 2. Akt beginnt mit einer Szene, die *Wieland* in seinem Roman »Das artigste Abenteuer in diesem ganzen Buche« überschreibt. Donna Felicia und ihre Kammerzofe Laurette [1]) finden den schlafenden Don Sylvio und sind von der Schönheit des Jünglings bezaubert. Von Pedrillo erfahren sie in höchst verworrener Weise, wie es mit Don Sylvio bestellt ist. *Bürde* hat diese Szene, die *Wieland* vor dem Abenteuer mit den Grasnymphen« erzählt ganz ohne Grund dem vorangehenden Auftritte nachgestellt. Allerdings motiviert er dadurch, daß er seinen Helden zuerst durchprügeln läßt, den tiefen Schlaf des Don Sylvio, andererseits aber hat er sich bei dieser Umstellung einen unverzeihlichen Lapsus geleistet. Am Schlusse des 1. Aktes nämlich läßt *Bürde* den Don Sylvio im Handgemenge durch die Bauerndirne das Medaillon entreißen. Während

[1]) Bei *Wieland* Laura. Die Umänderung verrät den französischen Geschmack des norddeutschen Librettisten.

er nun im Roman, als er von seiner Ohnmacht erwacht, in höchster Verzweiflung über den Verlust seines Bildes sich in den nahen Fluß stürzen will, läßt ihn *Bürde,* der garnicht mehr weiß, was im vorigen Akt passiert ist, längere Vergleiche zwischen der von Pedrillo gesehenen Fee und seinem Bilde anstellen, dieses sogar seinem Diener in die Hand geben und schließlich noch eine schwungvolle Arie darauf singen. Natürlich muß es nun auf jeden aufmerksamen Zuhörer geradezu komisch wirken, wenn am Schluß der Oper, als entscheidender Sieg der Natur über die Schwärmerei, das zufällig gefundene Medaillon angebracht wird und Don Sylvio darüber in Entzückung gerät. Er hat es ja garnicht vermißt! Ebensowenig wie der Rezensent in der »Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek« (Bd. XXI S. 285).

Der weitere Verlauf der Szene schließt sich eng an das Vorbild an. Die beiden Helden geraten in einen Kampf mit dem Nebenbuhler Don Eugenios, der Camilla auf ungerechte Weise entführen wollte, und dem sie sonst ohne Zweifel zum Opfer gefallen wäre. Don Eugenio ladet den tapferen Retter ein, einige Tage auf seinem Landsitz zuzubringen, und unter allgemeinem Jubel macht man sich auf den Weg nach Lirias.

Dieser kleine Zug, nämlich, daß Eugenio den Don Sylvio jetzt schon einladet, mit nach Lirias zu gehen, ist von *Bürde* wieder recht unüberlegt gebraucht. Wie soll denn Don Sylvio v o r der anderen Gesellschaft und z u f ä l l i g nach Lirias kommen, wenn er jetzt schon die Einladung annimmt! Im Roman

kommt der Held nach einigen Abenteuern zufällig nach Lirias, dort trifft er dann wieder mit Don Eugenio und der Reisegesellschaft zusammen, und wird dann erst aufgefordert, einige Tage dort zu bleiben.

Der 3. Akt zeigt uns, wie tief der Eindruck ist, den der schlafende Don Sylvio in dem Herzen Felicias zurückgelassen hat, was sie in einem längeren Rezitativ ausdrückt. Nach einiger Zeit werden Don Sylvio und sein Diener sichtbar; Felicia zieht sich zurück, um sich für einen »feenhaften Empfang« vorzubereiten, während die beiden Helden sich vor Staunen über den kostbaren Saal, in dem sie sich befinden, nicht lassen können. Dann erscheint Felicia in prachtvoller Kleidung, und Don Sylvio ist sprachlos vor Erstaunen — aber ohne daß der Zuschauer weiß, aus welchem Grunde. Im Roman bejammert Don Sylvio immer wieder den Verlust seines Bildes und sieht dann plötzlich eine Gestalt vor sich, die diesem Bilde aufs Haar gleicht. *Bürde* aber erwähnt das Medaillon ja garnicht mehr. Nach einem kurzen konventionellen Gespräch zwischen den beiden meldet Laurette die Ankunft des Don Eugenio und seiner Gäste. Man geht ihnen entgegen, damit inzwischen Pedrillo mit dem Kammerkätzchen anbändeln kann. Dann treten »die Herrschaften« wieder auf, versichern sich ihrer gegenseitigen Freundschaft und . . . gehen zu Bette, während Don Gabriel zurückbleibt und in einem langen Monologe dem Publikum mitteilt, daß er Don Sylvio von seiner krankhaften Schwärmerei heilen wolle. Man merkt immer mehr, daß *Bürde* überhaupt keinen festen Plan gehabt hat, nach dem er seinen Operntext schrieb.

Das Auf- und Abtreten der einzelnen Personen ist dilettantenhaft ungeschickt motiviert, die Handlung undramatisch, der Dialog geschraubt und langweilig.

Der 4. Akt bestätigt dies wohl am besten. Don Eugenio und Felicia vertrauen sich gegenseitig ihre Liebe zu Camilla und Don Sylvio an und beschließen alles dranzusetzen, um den schönen Jüngling von seinem Wahn zu heilen. *Bürde* benutzt das Kapitel ›Gegenseitige Gefälligkeiten‹ fast wörtlich zu diesem Dialog. Inzwischen ist in Don Sylvio der Entschluß gereift, ›dieser Sirene‹ zu entfliehen. Pedrillo, den ebenfalls heftige Liebesbande an seine Laurette fesseln, ist von diesem Plan keineswegs entzückt und teilt ihn der Kammerzofe mit. Diese aber verspricht einen guten Ausgang, denn das verloren gegangene Medaillon habe sich gefunden, und dadurch müsse Don Sylvio von seiner Schwärmerei geheilt werden, denn nicht einer Fee, sondern Felicia selbst sei es vor einiger Zeit abhanden gekommen. Laurette nimmt Pedrillo das Versprechen ab, nichts seinem Herrn davon zu verraten, und beide machen dann Don Eugenio und Camilla Platz, die ebenfalls eine Liebesszene konventionellster Art an dieser Stelle absolvieren. Der nächste Auftritt spielt ›am Frühstückstisch‹, wo Camilla ihre Lebensgeschichte zum Besten gibt. Da das Singspiel es liebte, die Romanze zu musikalischem Effekt zu verwenden (vgl. auch S. 9), ließ sich *Bürde* diesen nicht entgehen und dichtete nach der *Wieland*'schen Schilderung der Geschichte der Hyazinthe eine Romanze nach den bekannten Vorbildern von *Schiebler*, *Gleim* etc.

»Früh der Eltern Haus entrissen,
Liegt mir noch in Finsternissen
Tief verborgen, wer ich bin.
Meine Kindespflichten galten
Statt der Mutter, einer alten
Häßlichen Zigeunerin.«

In dieser Erzählung wird sie durch die Zigeunerin unterbrochen, die Pedrillo gefangen hat, und die nun die ganze Verwicklung löst. Sie gesteht, sie habe Camilla aus dem Rosalver-Park geraubt; Don Sylvio erkennt in dem Mädchen seine vor langer Zeit auf rätselhafte Weise verschwundene Schwester, und unter allgemeinem Jubel fällt der Vorhang.

Der letzte Aufzug zeigt uns nun den von seinem Irrtum geheilten Don Sylvio. Donna Felicia, die ihm das Medaillon, das sie selbst verloren hatte, zurückgibt, und die Geschichte vom Prinzen Biribinker, die Don Gabriel zwischen dem 4. und 5. Akt erzählt hat, haben das ihrige dazu beigetragen, dem schwärmerischen Jüngling die Augen zu öffnen. Schließlich findet sich noch Donna Menzia, die Tante Don Sylvios, ein, die ihren pflichtvergessenen Neffen zur Raison bringen will. Der Typus der komischen Alten durfte natürlich nicht fehlen! In einer folgenden kleinen komischen Liebesszene zwischen ihr und Don Gabriel liegt eine gewisse Ähnlichkeit mit den Plänkeleien zwischen Marthe und Mephistopheles, die ja durch die Herausgabe des Fragmentes (1790) *Bürde* sicherlich bekannt waren. Ich führe hier zum Beweise eine Stelle an:

D. G.: Ja noch gibt es edle Herzen
Wie der Augenschein beweist!

D. M.: Sie belieben nur zu scherzen.
D. G.: Meine Fassung, fürcht' ich, reißt.
Andererseits »Faust, der Nachbarin Haus«.
Meph.: Ich schwör's euch zu, mit dem Beding,
Wechselt ich selbst mit euch den Ring.
Marthe: O es beliebt dem Herrn zu scherzen!
Meph.: Nun mach' ich mich beizeiten fort . . .

Den Schluß der ganzen Oper bildet natürlich allgemeine Versöhnung. Don Sylvio und Donna Felicia, Don Eugenio und Camilla, Pedrillo und Laurette, die drei Liebespaare, singen einen Rundgesang, wobei jeder noch einmal den Inhalt seiner Rolle in einem kurzen Vers zusammenfaßt. Zuletzt richtet sich Pedrillo, wie es seit *Weiße* üblich war, an das Parterre:

»Noch eins, ihr Herren und Damen, saget!
Hat unser Schauspiel euch behaget?
Mein Six, es ist Moral dabei:
Natur siegt über Schwärmerei.«

Das vorliegende Stück steht in seiner Weitschweifigkeit noch ganz unter dem Einfluß der italienischen Machwerke. Endlose Prosadialoge und Monologe, unterbrochen von einigen konventionell gereimten Arien und Liedern. Um ein dramatisches Ganze ist es dem Verfasser garnicht zu tun. Der verbindende Text dient nur dazu, die Gesangsnummern von einander zu trennen und gehörig hervortreten zu lassen. Eine tiefgehende Charakteristik der einzelnen Figuren haben wir nicht, Don Sylvio und Felicia, das junge Liebespaar, Pedrillo, der pfiffige Diener, Laurette, das intriguierende Kammerkätzchen, und Donna Menzia, die Komische Alte, sind uns als Operettentypen bekannt.

Das ganze Singspiel gehört zu den Machwerken, von denen *C. Fr. Cramer* in seinem »Menschl. Leben (30. April 1789) eine so treffende Charakteristik gibt, wenn sein italienischer Virtuose« die langen Szenen von Exposition, die kalten Gespräche, die raisonnierenden Leidenschaften, die überflüssigen Personen, die Gleichnisreden und Parabeln in Arien gebracht, die subordinierten Kammerkätzchen-Intriguen, die ellenlangen trockenen Rezitative« in den Musikdramen seines Vaterlandes preist.

Interessant ist es nun aber den Unterschied der nord- und süddeutschen Operettendichtung an diesen beiden Bearbeitungen zu verfolgen. Von der Steifheit und Geschraubtheit, die sich in dem norddeutschen Texte breit macht, ist bei *Ulbrich* nichts zu spüren. In seinem Singspiel herrscht sorglose Fröhlichkeit, leichter Sinn und Obertlächlichkeit, wie sie dem Naturell des süddeutschen Publikums entsprechen, das nichts mehr verlangte, als einige Stunden ohne tieferes Nachdenken zu verbringen. Bei *Bürde* dagegen macht sich ein gewisses geistiges Streben breit, er fühlt sich verpflichtet, von Zeit zu Zeit Moral zu predigen, wie es z. B. die Schlußworte an das Parterre beweisen. Was den Wiener Text aber ganz besonders über den *Bürde*'schen erhebt, das ist seine Bühnenwirksamkeit. Mit sicherem Blick für alles Bühnengerechte hat *Ulbrich* nur die Situationen dem *Wieland*'schen Vorbild entnommen, die ihm für seinen Zweck zu passen schienen, alles andere hat er frei erfunden. So führt er uns eine ganze Reihe teilweise recht wirkungsvoller und geschickter Bühnenbilder vor. Sein Stück steht noch unter dem Einfluß der alten Wiener Zauberpossen mit

ihren typischen Figuren, grausigen Geisterchören, vielen Verwandlungen und Spukszenen.

Bürde fehlt jeder Blick für dramatisch wirksame Situationen. Sein ›Don Sylvio‹ gehört zu den Stücken, »in denen die Personen lange Dialoge oder Reden halten, um einander durch die Stärke ihrer Gründe zu überzeugen oder durch den Strom ihrer Beredsamkeit hinzureißen.‹ Auch die ausgebildete französische Technik, die *Weiße* in seinen Stücken sich zu eigen gemacht hatte, und die dann von seinen Nachfolgern angewandt wurde, vermißt man hier. Das Auf- und Abtreten der einzelnen Personen ist meist garnicht oder geradezu lächerlich motiviert, wie z. B. am Schlusse der Operette, wo Donna Menzia, die es nicht glauben will, daß Camilla die längst verschollene Schwester Don Sylvios und ihre Nichte sei, vorschlägt, auf Camillas Zimmer zu gehen, um ein altes Muttermal zu besichtigen. Auf diese Weise wird dann die Bühne für Pedrillos und Laurettens Liebesduett frei.

Umsomehr nimmt es Wunder, wenn man eine Kritik dieses Operntextes aus dem Jahre 1796 in der N. allg. d. B. Bd. XXI S. 285 liest: ›Wenn ein Mann von S. B's bekannten dichterischen Talenten unserer an guten Operetten immer noch ziemlich armen Bühne Beiträge schenkt, so ist das gewiß reeller Gewinn für sie, der ihr um soviel annehmlicher sein muß, je mehr sich unsere besseren Dichter derselben seit einiger Zeit entzogen haben, und also auch unsere vorzüglichsten Theaterkomponisten an den mittelmäßigen Versuchen eines *Vulpius, Schikaneder* usw. ihre Zeit verschwenden müssen. . . . Es bleibt Rezensenten

nichts übrig, als die Operetten unsern guten Singeskomponisten und dann den Direktoren unserer Bühnen bestens zu empfehlen.« —

Weit größer ist die Anzahl der Bühnenbearbeitungen des »Oberon.« Ich beginne diesen zweiten Teil mit der ältesten Dramatisierung dieses Stoffes durch *Chr. August Vulpius.* 1783 erschien zu Weimar »bei der höchst erfreulichen Geburt des Durchlauchtigsten Erbprinzen zu Sachsen-Weimar-Eisenach ein Vorspiel betitelt »Oberon und Titania oder Jubelfeier der Versöhnung« [1]) von *Chr. August Vulpius.*

Dieses kleine Stück hat eigentlich nicht viel mit dem Wieland'schen Epos gemein. Oberon und Titania feiern nach vielen Jahren den Tag ihrer Wiederversöhnung durch die Treue von Hyon und Amande. Aber nicht dies allein ist der Grund zur Fröhlichkeit, nein, auch eine allgemeine Freude soll im Feenreiche an diesem Tage festlich begangen werden, nämlich die Geburt des Erbprinzen. Zwei von den Feen, denen Titania seinerzeit den kleinen Sohn Hyons zur Pflege übergeben hatte, sind damit beschäftigt, unter fröhlichen Gesängen den Hain, in dem das Fest vor sich gehen soll, mit Blumenguirlanden zu schmücken. Bald naht dann auch Titania und erzählt die glückliche Geburt des Erbprinzen. Mit fröhlichen Tänzen und Preisliedern auf Karl August, Louise und den neugebornen Prinzen schließt das kleine Vorspiel.

[1]) Das Textbuch, das bereits sehr vergriffen ist, liegt in der Bibliothek zu Halle, die es mir freundlich zur Verfügung gestellt hat.

Nur wenig Anklänge an *Wieland* finden sich in diesem Stück. So erzählt eine der Feen — *Vulpius* nennt sie (wohl nach *Shakespeares* »Sturm«) Miranda — sie erinnere sich genau der schönen Stunden, als Titania ihnen die Rosenknospen aus ihrem Haar und den kleinen Sohn Hyons gab. Wie die Feen den kleinen Hyonet dann aufgezogen haben, dies alles hat *Vulpius* meist wörtlich aus *Wieland* IX, 33/34 herübergenommen. Puck erzählt, er habe Hyon auf Oberons Befehl von den Banden befreit, womit ihn die Räuber an den Baum gefesselt hatten, als sie Amanden mit sich fortführten und ihn dem herbsten Schmerze überließen. Mit Vergnügen habe er die angenehme Last auf seinem Rücken übers Meer bis vor die Türe des alten Ibrahim getragen. Dieser Stelle liegen die Stanzen 21, 22 des X. Gesanges zu Grunde.

Aber auch *Shakespeare*'sche Anklänge finden wir in dem kleinen Vorspiel. Außer den Namen Puck und Miranda hat *Vulpius* auch einige Stellen fast wörtlich aus dem »Sommernachtstraum« entlehnt. Oberon verspricht nämlich seinem Elfengefolge, sich nie mehr mit Titania entzweien zu wollen, wobei er alle die traurigen Schäden aufzählt, die der unschuldigen Menschheit aus diesem Zwist entstanden sind: »Die Ähren sollen nicht wieder verfaulen, ehe ihre Jugend das erste Milchhaar kränzt. Die Hürden sollen nicht wieder leer im überschwemmten Felde stehen und die Krähen fröhlich gesättigt auf den ersäuften Herden hüpfen. Schneeichte Fröste sollen nicht auf eure Lieblingsblumen, auf die Rosen sinken.« Dazu hat

Vulpius die entsprechenden Worte der Titania Sommernachtstraum« Akt 2, Szene 1 benutzt.

Den Grund des Zwistes zwischen Oberon und Titania entlehnt *Vulpius* teils *Shakespeares* ›Sommernachtstraum‹, teils *Wielands* Epos. Er benutzt beide Motive. Bei *Shakespeare* sagt Puck zu einer Elfe (2. Akt):

»Warnt nur die Königen, entfernt zu bleiben,
Weil Oberon von wildem Grimme schnaubt,
Daß sie ein indisch' Fürstenkind geraubt.‹

In *Wielands* »Oberon« entsteht der Streit, weil Titania die Rosette, die ihren alten Gangolf betrügt und anlügt, in Schutz nimmt und gegen Oberon verteidigt. Die beiden Motive verschmilzt *Vulpius* folgendermaßen: ›Nun, Titania, wirst du deinen Oberon mit Eifersucht nie wieder quälen, nie wird er wieder über den Raub eines Knaben, noch über eine, von dir einer Frau in den Mund gelegte Entschuldigung zürnen.«

Das kleine Stück ist noch ein Beispiel der vielen Huldigungsstücke, wie sie zu fürstlichen Geburtstagen, Thronbesteigungen und Vermählungsfeierlichkeiten in der ersten Häfte des 18. Jahrhunderts gang und gäbe waren. Es sind meist plump schmeichelnde Allegorien, in denen der ganze Olymp mitsamt den Musen zur Verherrlichung der Tugenden der zu feiernden Persönlichkeit zitiert wurde. *Vulpius* hat in seinem Stücke teils gereimten, teils Prosadialog verwandt. Die lyrischen Stellen sind in kurzen gereimten Versen; während der Dichter die aus *Shakespeare* und *Wieland* entlehnten Stellen in freie Prosa umwandelt.

Im Jahre 1789 wurde zu Kopenhagen eine Oper »Holger Danske« aufgeführt, die *Jens Baggesen* [1]), nach *Wielands* »Oberon« geschrieben hatte. Sein deutscher Freund *C. Fr. Cramer* [2]), der älteste Sohn des Bremer Beiträgers, der als Universitätsprofessor in Kiel lebte, übersetzte dieses Werk in die deutsche Sprache und widmete es in einer längeren für *Baggesen* sehr schmeichelhaften Vorrede *Wieland. Fr. Ludwig Aemilius Kunzen* [3]), ein Freund *Cramers*, hat die Oper komponiert.

Baggesen war in Dänemark ein bekannter und beliebter Autor, besonders weil er »das rege Nationalgefühl der Dänen zu interessieren gewußt hat.« [4]) So hat er denn auch diesen Stoff mit Leichtigkeit in ein dänisches Gewand gekleidet, indem er den dänischen Nationalhelden mit Wielands Hyon verschmolz. Über die Entstehung und die Quellen dieser Oper spricht *Cramer* in seiner Vorrede. Neben dem »Hyon de Bordeaux« findet sich nämlich in der »Bibliothek des Romans« noch »Ogier le Danois«; auch gibt es noch eine Chronik dieses Ritters im »Fasciculus temporum«, aus welcher schon in uralten Zeiten ein Auszug gemacht ist. Dieser wurde nun gerade 4 Jahre vor Herausgabe der Oper (1785) neu aufgelegt und ver-

[1]) vgl. *Johannes Jürgensen,* Gesch. d. dän. Literatur 1908.

[2]) Ich verweise hier auf die ausgezeichnete Biographie von Dr. *L. Krähe* »*C. Fr. Cramer* bis zu seiner Amtsenthebung« Berlin 1907.

[3]) Eine eingehende Kritik dieser Musik findet sich in den »Studien für Tonkünstler und Musikfreunde« Berlin Julius. 1792. — Bei *Gerber* a. a. O. findet sich ein Urteil *Schulzens* über die Komposition.

[4]) *Cramer* in seiner Vorrede.

breitete sich schnell unter dem Volke, sodaß *Baggesen* mit seinem Stück auf großes Interesse rechnen durfte. Dennoch zog er sich durch die Wahl dieses deutschen Stoffes, wie auch durch seine Freundschaft mit dem deutschen *Cramer* den Haß der Dänen und besonders der Dichter zu. *Heiberg* schrieb eine Parodie »Holger Tydske«, in der er B.'s Stellung beim deutschen Volke als »Stellung eines Hofnarren charakterisierte. Um dem Dichter aus dem Trubel herauszuhelfen, verschaffte ihm der Prinz von Augustenburg ein öffentliches Reisestipendium [1]).

Baggesen beginnt seine Oper mit der Oberonhandlung. An öder Felsenküste beklagt der Elfenkönig nächtlicherweile [2]) sein bitteres Los, das ihn von Titania trennt. Der Dichter bringt hier gleich eine wesentliche Abweichung von dem Wielandschen Epos. Oberon sagt in der Oper:

»Jahrhunderte sahen vergebens mich hoffen,
Umsonst in Wüsten jammern den Verlassenen!«

Wieland gibt die Zeit der Trennung Oberons von Titania ganz genau und viel kürzer an. VIII, 62 [3]).

»Schon siebenmal, seitdem Titania
Dies traurige Leben führt, verjüngte sich die Erde
Ihr unbemerkt«. —

[1]) *Jürgensen* a. a. O.

[2]) Der Rezensent der »Studien für Tonkünstler« rügt die Dunkelheit in den Anfangsszenen des 1. und 3. Aktes, weil man die Personen auf der Bühne, die man nicht kennt und für die man erst Interesse bekommen soll, nicht wahrnehmen kann.

[3]) Die Zitate, die ich aus *Wieland* bringe, bezeichne ich alle nach der späteren Umarbeitung dieses Gedichtes in 12 Gesänge, weil die angeführten Stellen in den beiden Ausgaben nicht von einander abweichen.

Unterdessen verändert sich die Szene in »einen dunkeln Zedern- und Palmenwald in dem Gebirge Libanon.« Scherasmin will seinen Herrn bereden, nicht durch den Wald zu gehen, weil Oberon sein Wesen darin treibe. Aber Holger lacht über seinen abergläubischen Knappen, bis dieser sich bereit erklärt, seinem Herrn zu folgen. Nur etwas ausrasten möchte er und ein Lied singen, denn »Singen hilft vor Not und Tod! Das war so immer meine Meinung.« Das Lied, das Scherasmin hier singt, ist eine alte dänische Volksballade vom Ritter Oller, die mit der Wielandschen Dichtung nichts zu tun hat. Unterdessen bricht ein großes Gewitter herein. Oberon erscheint auf seinem Leopardenwagen und spricht, Holger, der von Scherasmin zurückgehalten wird, mit freundlich sanfter Stimme an, bis dieser sich losreißt, Oberon zueilt und vor ihm aufs Knie fällt. Oberon gibt sich ihm als Freund und Elfenkönig zu erkennen; das Abenteuer, das Kaiser Karl Holger auferlegt hat, ist ihm bekannt. Er will seinem Schützling beistehen und ihm zum Siege verhelfen, wenn er, wie bisher, der reinen Tugend treu bleibe:

»Einst macht dein Sieg glückselig dich und mich,
Wenn Treue du stets unverfälscht bewahrst,
Trotz jeder gleißenden Verführungsschlinge.
Wo nicht — verläßt dich Ruh und Glück und Oberon!«

Holger ist fest entschlossen, den Freundesbund mit Oberon zu halten. Scherasmin aber, der seinen Herrn vor Oberon gewarnt hat, soll, wenn auch leicht bestraft werden. Der Elfenkönig bläst in sein Horn und der alte Knappe muß sich im Tanze drehen, bis

er zu Boden taumelt. Dieses Horn, den größten Schatz im Zauberreich der Feen, erhält Holger, während Scherasmin mit dem Zauberbecher, der sich nie leert, getröstet wird. Ermutigt machen sich die beiden Helden auf den Weg nach Babylon. Inzwischen verwandelt sich die Szene in das Schlafgemach der Prinzessin Rezia, die in unruhigem Schlummer von »ihrem Helden, ihrem Freund und Retter« träumt, der sie von dem verhaßten Langulaffer, der ihr zum Bräutigam bestimmt ist, befreien soll. Eine feierliche Musik von Trommeln und Trompeten, die plötzlich ertönt, mahnt sie an die grausame Wirklichkeit, an die bevorstehende Hochzeit mit dem Verhaßten.

Dieser Monolog entspricht ungefähr dem Anfange des V. Gesanges bei *Wieland*. Von den vielen späteren Bearbeitungen dieser Szene ist die vorliegende sicherlich, trotz der oft sehr überschwenglichen Sprache *Cramers*, der man den Einfluß *Klopstocks* anmerkt, die schönste und dramatischste. Das Einfallen der Hochzeitsmusik in die Stimmung der Hoffnung und die daraus folgende Trauer der Rezia sind poetisch ausgeführt und müssen auf der Bühne auch wirken. Mit ähnlichen Mitteln erzielt Schiller im zweiten Monolog der Jungfrau von Orleans und im Tellmonolog die dramatische Wirkung.

Der zweite Akt der Oper führt uns die Hochzeitsfeierlichkeiten vor Augen. In einem großen und prächtigen Saal des Schlosses zu Bagdad sitzen der Sultan Buurman, Rezia, Langulaffer und viele vornehme Türken. Türkische Sänger eröffnen die Szene, indem sie in Liedern den festlichen Tag feiern, an dem »Libanons türmende Zeder sich mit Bagdads

prangender Palme‹ vermählt. Der Sultan, Rezia und Langulaffer werden in überschwenglicher, morgenländisch bilderreicher Sprache gepriesen. Dann singt der Mufti zu Allahs Lob und Ehre, er möge »dies Band, so heute Schönheit bind't an Tapferkeit‹ segnen. Diese Feierlichkeit unterbricht Holger, der mit Scherasmin in den Saal tritt, dem Sultan Kaiser Karls Gruß entbietet und seinen Namen nennt. *Baggesen* bringt jetzt wieder dänisches Kolorit in seine Oper:

»Mein Nam' ist Holger!
Dänemark ist mein Vaterland!
Dänemarks Krone trag' ich einst!
Und Orlog war je und je der Dänen Schule!
Oft hat mein Schwert für Karln geblitzt,
Und für die Kirche sich mit Blut gefärbt,
Du kennest mich!«

Baggesen spielt hier, der alten Chronik folgend, auf Holgers Kriege mit dem Sultan an.

Die Türken erkennen ihn. Holger tritt auf den Sultan zu, verlangt im Namen Kaiser Karls eine Locke seines Bartes und wendet sich dann zu Rezia mit den Worten:

›Und dieses, ach, verlanget Holgers Sehnsucht.‹

Wunderbar berührt es, daß Holger hier von seiner Sehnsucht spricht. Von einer Liebe zu Rezia haben wir durch ihn noch nichts erfahren. *Wieland* bereitet diese Szene sorgfältiger durch Hyons Träume und seine Gespräche mit Scherasmin vor.

Dann wendet sich der Held an Langulaffer, den er eine Memme heißt. Er habe den Löwen erlegt, vor dem Langulaffer geflohen sei. Dafür habe ihn dieser

durch Gift töten wollen, als er »heiß vom Kampfe ihn um Erquickung bat«.

Dieses Motiv ist neu; bei *Wieland* bietet gerade Hyon dem erschöpften Babekan seinen Becher, der dann aber in des Schurken Hand seiner Zauberkraft entsprechend glüht. (Oberon IV, 28). Holger verjagt den Feigling mit den Worten:

Fleuch! Dies Nattergift, das dir im Blute rinnt,
Es entehrte Holgers Schwert!«

Die Vertreibung seines Schwiegersohnes bringt den Sultan zur höchsten Wut. Er befiehlt, »den Hund zu ergreifen und in Stücke zu schlagen, und plötzlich blitzen tausend Türkensäbel gegen den Helden. Da stößt Scherasmin ins Horn und alles muß sich im unfreiwilligen Tanze drehen. Immer mehr Türken strömen auf den Lärm herbei und werden ebenfalls mit in den Tanz gezogen, bis allmählich einer nach dem andern ermattet niedersingt. Inzwischen hat Holger seiner Geliebten einen Ring an den Finger gesteckt und sie als seine Braut geküßt, jetzt will er Kaiser Karls Befehl ausführen. Ehrerbietig nähert er sich dem Sultan, um ihm seine Bitte vorzutragen. Während er die Locke abschneidet, schleicht sich Langulaffer heran, um ihn hinterrücks zu erdolchen. Scherasmin wird es gewahr und bläst mit voller Kraft ins Horn; unter fürchterlichem Donner erscheint Oberon, schwingt seinen Lilienstengel gegen die besinnungslos daliegenden Türken und wendet sich dann zu Holger und Rezia:

»Du liebendes Paar! Sei gesichert durch mich!«

Er fordert sie auf, selbst wenn Leiden sie umringen sollten, nicht vor der Tugend und der Treue zu weichen, sondern standhaft auszuharren.

Diese Darstellung der Hochzeitsfeierlichkeit ist im allgemeinen nach dem Vorbilde gedichtet, daß Wieland V, 19—86 gegeben hat. Die kleinen Abweichungen, die *Baggesen* sich erlaubt hat, begründet *Cramer* in seiner Vorrede mit den Worten: »Kleine Veränderungen z. E., daß er den Langulaffer vom Theater nur verjagen, nicht durch Holgern den Kopf abschlagen läßt, daß er im Gedränge des zweiten Aktes nicht den Helden selbst, sondern den Waffenträger ins Horn stoßen läßt, daß er dem Sultan die Zähne schenkt und sich mit der abgeschnittenen Bartlocke begnügt, verdienen mehr Lob, als daß sie Entschuldigung bedürfen.« Auch der Mordversuch Langulaffers ist neu erfunden. Dem Charakter der Oper entsprechend hat *Baggesen* auf die Chöre und Hymnen verhältnismäßig viel Gewicht gelegt, worin er sein lyrisches Talent besser betätigen konnte. Die Lobpreisungen aus dem Munde des türkischen Sängerchores erinnern wieder in ihren überschwenglichen reimlosen Versen an die Klopstock'schen Hymnen.

Der 3. und letzte Akt beginnt mit einer Szene, die der 1. des ersten Aktes entspricht. Wie dort Oberon, so beklagt hier Titania ihr Schicksal, das sie zwingt, von Oberon fernzubleiben. *Cramer* selbst sagt über diese Szene in der Vorrede, »daß die so heftige Leidenschaft in den Klagen der Titania nicht weiblich genug ist und zu stark gegen die sanfte des Oberon kontrastiert. Aber wie sehr entschädigt sie durch

den reichen Stoff, den sie der malenden Musik gibt; durch den lyrischen Schwung des prophetischen Blickes, den wir vermittels ihrer, sowie des Rezitativs der Rezia, in den Verfolg der Handlung tun; durch die Künstlichkeit des Planes, mit dem diese Szene das Gegenbild der Anfangsszene des Stückes wird, und von den zwischen den Akten sich zugetragenen Begebenheiten den Zuschauer aufs Natürlichste unterrichtet.«

Cramer hat hier entschieden Recht, gegen die 1. lyrisch weich gehaltene Szene Oberons ist dieser Monolog Titanias zu wild und leidenschaftlich:

»Donner rollen, Wogen brausen,
Klüfte hallen, Stürme toben,
Nacht, dein Graun umhüllt mich ganz!
Doch melodisch rollt's im Donner,
Freundlich rieseln mir die Wogen,
Lieblich säuseln Wirbelstürme,
Gegen sie, die rastlos foltert,
Diese Qual des wunden Herzens,
Meiner Sehnsucht Raserei!« —

Daß wir dann aber durch Titania erfahren, daß Holger und Rezia »Da auf empörtem Meer der nahe Tod sie entgegentrieb den Klippen«, gerettet wurden, ist entschieden geschickt. Denn so umgeht *Baggesen* am besten die Darstellung der Zeit auf der öden Insel, woran die meisten Bearbeiter dieses Stoffes gescheitert sind.

Aber auch andere Gefahren drohen den beiden Liebenden »Gleißnerisch winkt Wollust eurer Unschuld!

Sieh', täuschend drohen des Flammentodes Schrecken den kaum Geborgenen!« Titania ruft ihre Sylphiden (*Baggesen* nennt sie Marylli, Tinny und Tity) und diese erstatten ihr über Holgers und Rezias Schicksal Bericht. Die erstere hat in Tunis die beiden Liebenden mit Scherasmin zusammen ans Land spülen sehen. Man habe Holger Rezia entrissen und ihn betäubt am Ufer zurückgelassen. Die Zweite sah den unglücklich Verlassenen im Garten der Sultanin als Gärtner »ohne Waffen und Horn« Blumen sammeln, und die Dritte war bei Rezia, die im prächtigsten Gemach des Harems saß und weinte.

In dieser Schilderung der Zeit von der Flucht aus Bagdad bis zum Wiederfinden in Tunis weicht *Baggesen* erheblich von dem *Wieland*'schen Vorbild ab. Das ganze Keuschheitsgebot und seine Übertretung, den Schiffbruch und das Verschlagen der beiden Liebenden an die öde Felsenküste erwähnt er garnicht. Sein Liebespaar wird mit Scherasmin zusammen gleich in Tunis ans Land gespült, wo dann Rezia dem Helden entrissen und in den Harem des Sultans geschleppt wird. Im Gegensatz zum Epos weiß auch Titania in *Baggesens* Oper das Schicksal ihrer Schützlinge voraus. Die Gefahren, die den beiden heute als am »Probetag« drohen, kennt sie:

»Steht nicht fest der Held im Kampf,
schwindet seine Kraft,
Fällt er strauchelnd in die Schlinge,
Überwindet ihn die Wollust:
Lebe wohl du Hoffnung dann!«

Ähnliches erwartet Rezia:

»Läßt die Schöne sich betören in der
Prüfung schwach,
Hascht nach Schimmer, schmilzt in Wollust:
O so schwand der letzten Hoffnung
Dämmerschein in Winternacht.«

Mit diesen beiden Stellen gibt *Baggesen* gewissermaßen das Programm für den letzten Akt. Widerstehen die beiden den Versuchungen und halten an ihrem Versprechen fest

»Dann vermählt ein neues Bündnis
Oberon mit Titanien!
Und es gründet beider Herrschaft
Ewig, ewig
Holgers Glück und Rezias!«

In dieser Reihenfolge spielen sich dann auch die letzten Szenen ab. Umgeben von Sklavinnen in einer blendend wollüstigen Pracht harrt Almansaris der Stunde, die ihr den schönen Gärtner Hassan zur Liebesfeier bringen soll. In dieser Szene folgt *Baggesen* dem Wieland'schen Original. Aus der Beschreibung des Gesanges der Almansaris XXI, 62 macht er ›Zelidens Lied‹ [1]), das *Cramer* »zu den ersten musikalisch lyrischen Meisterstücken« zählt. Frei erfunden ist nur der Schluß. Almansaris ruft ihre Wache und läßt Hassan mit den Worten abführen: »Langsam schwinde sein schwarzes Leben im Scheiterhaufen dahin!« Ganz abgesehen davon, daß Almansaris wohl überhaupt nicht die

[1]) Die Ausführung dieses Liedes findet sich noch im »Triumph der Treue« von *Binder* und in »Wielands Oberon« von *G. Busch von Buschen.*

Macht über Leben und Tod besitzt, ist es auch psychologisch richtiger und dramatisch wirksamer und glaubhafter, wenn *Wieland* die Beiden in der Grotte von dem Sultan überraschen läßt und dann diesem Holgers Verdammung zum Scheiterhaufen in den Mund legt. Fast komisch aber muß es wirken, wenn Almansaris in dem nun folgenden langen Rezitativ ausruft:

»Schon brennt er! Zurück, zurück!
Sklaven, grausame zurück!
Züngelnd trinken Scheiterflammen
des Jünglings letztes Blut!«

Inzwischen hat der Sultan, umgeben von Emirn und Sklaven, über Hassan gerichtet. Da stürzt Rezia in das Gemach und bittet flehentlich für des Gärtners Leben, indem sie sich als »Hassans Braut« [1]) zu erkennen gibt. Der Sultan will ihrer Bitte willfahren, wenn Rezia seine Gemahlin werden wolle. Als sie dies entrüstet von sich weist, wird auch sie auf seinen Befehl abgeführt, um mit dem Verruchten zusammen zu sterben.

Auch der letzte Versuch der Almansaris, den schönen Gärtner für sich zu gewinnen, scheitert an Holgers Treue. Wiederum ruft die Sultanin ihre Wache und läßt ihn zum Scheiterhaufen führen, was jetzt noch unglaubhafter und fast grotesk wirkt. Sie selbst bleibt zurück, um sich an dem Tode Hassans zu weiden. Mit erzwungenem Lachen täuscht sie sich über ihre

[1]) Da *B.* das Keuschheitsgebot und seine Uebertretung von vornherein beseitigt hat, so nennt sich Rezia hier im Gegensatz zu der entsprechenden Szene im Wieland'schen Epos, wo sie als »sein Weib« für Hassans Leben bittet, mit Recht »Hassans Braut«.

wahre Liebe zu ihm hinweg, bis sie zu sich selber kommt und mit der Absicht, ihn zu retten, davoneilt.

In der letzten Szene bringt *Baggesen* nichts Neues. Das Liebespaar wird durch Oberons Eingreifen vom Scheiterhaufen gerettet, Holger stößt in sein Horn, das der Elfenkönig ihm wieder verliehen hat, und alle, die sich am Feuertode der beiden weiden wollten, müssen sich in unfreiwilligem Tanze drehen. Oberon und Titania, die durch die standhafte Treue Holgers und Rezias wieder versöhnt sind, krönen das Paar mit einem Myrthenkranz.

Die Cramer'sche Übersetzung [1]), die, wie er selbst in seiner Vorrede sagt, nicht immer dem Originale folgen konnte, da er den »dänischen Text unter die vorhandene Musik für die deutsche Bearbeitung unterlegen mußte«, steht in ihren reimlosen freien Metren ganz unter dem Einflusse der Klopstock'schen Dichtungen. Die Verse, bilderreich und oft überschwenglich, lesen sich glatt. Die Charaktere der Hauptpersonen hat *Baggesen* nach dem Wieland'schen Original ohne wesentliche Veränderung gebildet.

Die erste Aufführung der Oper fand in der Fastenzeit 1789 zu Kopenhagen unter *Schulz* statt. Ob das Stück sich lange auf dem Repertoire gehalten hat darüber ist nichts genaues bekannt. Anführen möchte ich hier nur eine kleine Anmerkung *Cramers* in der Übersetzung von Baggesens »Labyrinth« III, (23. Juni 1794) wo der Dichter über *Ewaldts* Trauerspiel »Rolf« spricht: »(Rolf) das einzige, wahrhaftig gute dänische Original-

[1]) Das dänische Textbuch war mir nicht zugänglich.

Trauerspiel, das man aber wahrscheinlich wegen seiner Güte nie spielt. . . . Die gewöhnliche Aufmunterung! Deshalb wird auch der »Holger« nicht mehr gegeben«.

In demselben Jahre, in dem in Kopenhagen der »Holger Danske« von *Baggesen* über die Bretter ging (1789), wurde in Deutschland ebenfalls eine dramatische Bearbeitung des Oberon-Epos von *Friederike Sophie Seyler*[1]) aufgeführt. *Fr. Seyler* verarbeitete den Wieland'schen Stoff zu einem Singspiel, welches uns in zwei Fassungen vorliegt. Die erste vom Jahre 1789, betitelt »Hyon und Amande«, hat die Schauspielerin im letzten Jahre ihres Lebens geschrieben und ihrem Direktor und Freunde *Schroeder* gewidmet. Die zweite Auflage ist 1792, also nach dem Tode der Verfasserin, herausgegeben unter dem Titel »Oberon oder König der Elfen«.

Über diese Seyler'schen Bearbeitungen herrscht ziemliche Unklarheit[2]). Da auf den Textbüchern in jener Zeit durchaus nicht immer der Verfasser des Librettos oder der Musik angegeben ist, so ist es wirklich schwer, sich in unserem Falle herauszufinden. Wir haben also drei Texte »Hyon und Amande« (1789), Text von *Fr. S. Seyler,* Musik von *Carl Hanke* (nach

[1]) Die berühmte Hamburger Schauspielerin, deren Leistungen auch *Lessing* in seiner Hamburger Dramaturgie Stück 4, 13, 20 besprochen hat. Vgl. auch den Abschnitt von *Kürschner* in der allg. d. B.

[2]) *Leopold Schmidt* nennt in seiner Dissertation »Zur Geschichte der Märchenoper« Halle 1895 in einer Anmerkung zu den Oberon-Bearbeitungen »Oberon oder König der Elfen, romantisches Singspiel in 3 Aufzügen nach *Wieland* von *Sophie Seylers*« (er meint doch wohl *Fr. Sophie Seyler*), von dem ein Komponist nirgends angegeben sei.

Eitner a. a. O.), »Oberon oder König der Elfen« (1792) Text von *Fr. S. Seyler*, Komponist unbekannt, und »Oberon oder König der Elfen« (1790 aufgeführt) Text von *Giesecke*, Musik von *P. Wranitzky*. Es handelt sich um die beiden Singspiele, die denselben Titel haben und von denen das Wranitzky'sche sehr berühmt wurde. Sowohl *Goedeke* als auch verschiedene musik-historische Werke schreiben den Text der Wranitzky'schen Oper *Carl Ludwig v. Giesecke* [1]) zu. Es ist mir gelungen, auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek einen »Einzeldruck der Arien und Gesänge der Oper »Oberon oder König der Elfen«, Musik von *P. Wranitzky*« aufzutreiben Die Texte zu diesen Gesängen sind nun aber dieselben, die wir im Oberon der *Fr. S. Seyler* haben. Nur wenige Veränderungen, die nicht immer glücklich sind, und wenige neue Stellen finden sich. Da die meisten dieser Gesangstücke auch schon in der ersten Fassung des Seyler'schen Singspiels unter dem Titel »Hyon und Amande« enthalten sind, so liegt es auf der Hand, daß *Giesecke* den Seyler'schen Text stellenweise gekürzt und verändert, aber nicht selbst das Libretto geschrieben hat, wie man es überall fälschlich aufgezeichnet findet. Auch die Zeitangaben stimmen mit dieser Annahme völlig überein. *Fr. S. Seylers* »Oberon oder König der Elfen« erschien 1792 im 4. Bande der Deutschen Schaubühne mit der Zeitangabe »Augsburg 1789«. Also gerade 1 Jahr vor der ersten Aufführung der Giesecke'schen Oper.

[1]) Über *K. L. Giesecke* (sein richtiger Name ist *Metzler*) geb. 1761 in Augsburg, gest. 1833 in Dublin vgl. den Abschnitt von *Holland* in der Allg. d. B.

Ich lege meiner Besprechung die zweite Fassung des Seyler'schen Textes aus dem Jahre 1792 zu Grunde und erwähne hier nur an den betreffenden Stellen die bedeutenderen Abweichungen von der ersten. [1]) Die Dichterin hält sich im ganzen an das Wieland'sche Vorbild; im einzelnen aber zeigt die Darstellung doch verschiedene nicht unwichtige Abweichungen. Im Mittelpunkte des Stückes steht bei ihr Scherasmin. Aus dem alten markigen Knappen, wie ihn Wieland uns schildert, hat sie eine komische Figur geschaffen, den in den Märchenopern beliebten Typ des komischen Knappen. Gleich in der ersten Szene zeigt sich dieses. Scherasmin will seinem mühevollen traurigen Leben, das er nun schon fünfzehn Jahrelang in dieser Wildnis führt, mit dem Strick ein Ende machen, was er in der ersten Fassung in einem witzig sein sollenden Monologe, in der zweiten in einer komischen Arie ausdrückt. Von der großen Angst, die ihn beim Herannahen Hyons befällt, finden wir bei Wieland nichts. Während der Scherasmin des Singspiels mit den Worten »die Furcht hat mir das Herz gestohlen, der Puls bleibt mir vor Schrecken stehn«, sich in seiner Höhle verbirgt, wird im Epos an dieser Stelle I, 19 gerade sein schreckenerregendes Aussehen und sein furchtloses, donnerndes »Halt«, das er dem Fremden entgegenruft, hervorgehoben. Auch geht er erst, nachdem er seinen neuen Herrn verschiedene Male gewarnt und gebeten hat, von seinem Vorhaben abzusehen, darauf

[1]) »Hyon und Amande« ist in 5, »Oberon« in 3 Akte eingeteilt.

ein, mit Hyon zu leben und zu sterben. Aber noch etwas hat die Dichterin verändert. *Wieland* sagt I, 73

»Der Alte nimmt den Quersack auf den Rücken,
»Den Knittel in die Hand und wandert frisch voran.«

Im Singspiel erbittet er sich einen kurzen Urlaub, um sein altes Knappenkleid wieder anzulegen, das er zum Andenken an seinen alten Herrn Siegwin aufbewahrt hat. Diesen Zug bringt *Fr. S. Seyler* aus bühnentechnischen Rücksichten, da sie ihre Hauptperson nicht immer in der Kleidung auftreten lassen will, in der sie uns in der 1. Szene vor Augen tritt. Der Ritter muß seinen Knappen bei sich haben, so verlangen es die Märchenopern. Die Erzählung Hyons von seiner Verbannung durch Kaiser Karl ist stark verkürzt, wodurch die Einzelheiten verschoben sind. Auch Karls Forderung ist geändert. Die Dichterin begnügt sich mit den Zähnen, der Bartlocke und Rezia und läßt das Abschlagen des Hauptes Babekans aus bühnentechnischen Rücksichten fort. Diese erste Szene ist in der Fassung von 1789 zum größten Teil in Prosa, in die nur die in gereimten Versen geschriebenen Gesangsnummern eingestreut sind. In der zweiten Ausgabe haben wir vorherrschend Verse.

Der folgende Auftritt zeigt uns die Wirkung des Streites zwischen Oberon und Titania. Auf der Bühne »verwandelt sich ein Felsenstück in einen steinernen Altar, an dem zwei[1]) Nymphen beschäftigt sind, das

[1]) In der ersten Fassung sind es drei Nymphen. In der Wranitzky'schen Oper heißen die beiden Vertrauten der Titania Hebe und Aglais. Der Name der Feenkönigin ist in der Aus-

Opfer vorzubereiten«, das Titania schon seit Jahren täglich bringt. Von ihnen erfahren wir, daß die Elfenkönigin ihren Palast verlassen und ihrer Macht entsagt hat, um in der Wildnis ihr trauriges Los, das sie von ihrem geliebten Gatten trennt, zu beklagen. Titania naht und erzählt den beiden, auf welche Weise sie die Liebe ihres Gatten verloren habe, wobei sie kurz den Inhalt der Erzählung von *Gangolf* und *Rosette* VI, 35—104 wiedergibt. Den Schwur Oberons läßt *Fr. S. Seyler* sie in Wielands Versen, Stanze 99 bis 102 deklamieren.[1]) In der ersten Fassung ist diese Stelle in Prosa; der Inhalt der Wieland'schen Stanzen ist dort in einige Zeilen zusammengezogen. Titania schreitet nun zum Opfer, es geschieht ein Donnerschlag, und das Orakel gibt ihr heute willkommene Auskunft; Hyon, des edlen Siegwins Sohn, Amanda, des Sultans von Bagdad Tochter, sind das Paar, das Oberon erkoren, den ernsten Schwur zu lösen. Erfreut über diesen Schicksalsspruch beschließt die Feenkönigin, gleich ans Werk zu gehen.

Diese Szene muß einen zunächst befremden, findet sich doch nirgends in Wielands »Oberon« etwas von einem solchen Orakelspruch des Schiksals. Und doch ist diese Änderung dramatisch nicht ungeschickt. *Wieland* schildert den Wechsel in der traurigen Stimmung Titanias natürlich psychologisch richtiger, wenn er VIII, 64, »die Zeit, die große

gabe von 1789 unbegreiflicherweise in «Titania« umgeändert (vgl. die Rezension in der Oberd. allg. Lit.-Zeitung Jahrg. 1789 Bd. II. S. 862).

[1]) Dasselbe tut auch *Busch v. Buschen* in seinem Dekorationsstück.

Trösterin« die Seelenwunde heilen läßt. Im Drama ging es aber nicht an, dieses Vorbild zu verwerten, ohne einen längeren Zeitabschnitt zwischen zwei Szenen zu legen, was nach den herrschenden Regeln von der Einheit der Zeit nicht angängig war. *Fr. S. Seyler* mußte also einen plötzlichen Umschwung in der Stimmung ihrer Titania herbeiführen, und so ließ sie es von einer höheren Macht, dem Schicksal, abhängen, Oberons Schwur zu lösen. Dabei hat sie sich vielleicht an eine Stelle im Epos erinnert (X, 20), wo Oberon sich nur des Schicksals Diener nennt, dem er willig oder nicht, gehorchen müsse. Ebenso sieht Titania IX, 32 ein, daß es nicht in ihrer Macht stehe zu verhüten, daß

»Zu unglücksschwangeren Zügen
»Amandens Sterne schon sich an einander fügen.«

Der nächste Auftritt — in der ersten Fassung der 2. Akt — zeigt uns wieder die beiden Helden, die auf ihrer Wanderung an ein Kloster gekommen sind, wo sie rasten wollen. Hier erscheint[1]) ihnen Oberon auf seinem Wolkenwagen und beweist ihnen, indem er einen Chor von Derwischen[2]), die unter heuchlerischen

[1]) In »Hyon und Amande« ruft der Held beim Anblick des Elfenkönigs aus »Wer du auch seist! Ein Gott, ein Geist, ein Blendwerk . . .« (vergl. »Hamlet« 1, 4): »Sei du ein Geist des Segens, sei ein Kobold . . .«

[2]) In der ersten Fassung hat die Dichterin das Wieland'sche Vorbild der Mönche und Nonnen beibehalten, schreibt aber unter das Personenverzeichnis: »Die Mönche und Nonnen können nach Beschaffenheit des Ortes und der Umstände christliche oder türkische Mönche sein.« — Die Bestrafung der heuchlerischen christlichen Mönche, die auf die Bühne zu bringen heikel gewesen wäre, hat sie dadurch geschickt vermieden.

Gebeten in ihr Kloster wallen, nach seinem Wunderhorn tanzen läßt, seine Macht als Elfenkönig. Ganz wie bei Wieland wird auch Scherasmin, der seinen Herrn vor dem verhexten Walde gewarnt hat, mit unfreiwilligem Tanze bestraft. Neu dagegen ist eine dritte Zauberkraft des Horns, das Oberon seinem Schützling schenkt, das unbewegliche Stehenbleiben. Dies Motiv, das sich auf der Bühne besser verwerten läßt als das geräuschvolle Tanzen, haben auch einige der späteren Bühnenbearbeiter des Oberonstoffes übernommen.

Der 2. Aufzug — in der ersten Fassung ist es der 3. — versetzt uns an den Hof des Kalifen zu Bagdad. Es folgen jetzt die korrespondierenden Szenen zum 6. Auftritt des vorigen Aktes. Wie dort Hyon seinem Diener seinen Traum von Rezia erzählte, so vertraut die Prinzessin hier ihrer Amme an, daß sie von einem herrlichen Ritter geträumt habe, der sie liebe. Den Charakter der Fatme hat die Dichterin ganz dem Scherasmins entsprechend umgeändert. Auch sie will von Träumen nichts wissen und sagt ›ein Mann im Traum ist nichts für mich‹. In ihr haben wir als Pendant zu Scherasmin den Typ des Kammerkätzchens, wie er in den Märchenopern und Singspielen jener Zeit nicht fehlen durfte. Bei Wieland ist Fatme bedeutend ernster und wahrer gezeichnet. Die Trauer ihrer Herrin geht ihr zu Herzen.

»Du schweigst? Du seufzest? Ach zu wohl nur gute Amme,
Versteh' ich, was dein Schweigen mir verhehlt,
Du hoffest nichts für meine Flamme.«

Die beiden Helden sind inzwischen von Oberon durch die Luft bis in die allernächste Nähe von Bagdad gebracht. Hyon aber ist kurz vor dem Ziele seiner Wanderung traurig. Ein Traum hat ihm prophezeit, er werde sie finden, die er anbetet, aber auf ewig verlieren. Scherasmin will seinem Herrn die Unzulänglichkeit der Träume vor Augen führen und singt eine Romanze, in der er einige ziemlich ungeschickte Beispiele dafür bringt, daß Träume lügen. In der ersten Fassung hat die Dichterin die Wieland'schen Beispiele benutzt. Durch zwei Genien werden den beiden dann auf Oberons Geheiß prachtvolle türkische Gewänder und Rosse, sie nach Bagdad zu tragen, gebracht. Die erste Fassung folgt hierbei mehr dem Wieland'schen Vorbild; dort verwandelt sich ein Baum in ein prächtiges Zelt, in dem eine mit Speisen bedeckte Tafel sich aus dem Erdboden erhebt.«

Die große Hochzeitsszene, die nun folgt, ist im allgemeinen dem Wieland'schen Vorbild entsprechend aufgebaut. Einige Abweichungen bringt *Fr. S. Seyler* aus bühnentechnischen Gründen; so läßt sie vor allem die Tötung Babekans beiseite. Den ersten Angriff der Türken wehrt Hyon dadurch ab, daß er das Horn nur an den Mund setzt, und alles bleibt bewegungslos stehen. Auf einen zweiten lauten Ruf des Horns eilt Oberon selbst herbei und läßt durch zwei Genien dem Sultan die von Kaiser Karl gewünschten Haare und Zähne nehmen. Nachdem der Elfenkönig dem Liebespaar seinen Segen gegeben und ihnen das Keuschheitsgebot auferlegt hat, verschwindet er. Hyon und Rezia, Scherasmin und Fatme eilen ab.

Infolge der Abweichung vom Epos, daß nämlich die Türken in dieser Szene bewegungslos dastehen, ist dieser Auftritt leichter darstellbar. Auch würde sonst wohl zu viel von den Worten verloren gehen. *Baggesen* behandelt diese Stelle als Pantomime; in seinem Stücke setzen während des Tanzens die Worte aus. In der ersten Fassung hat Frau *Seyler* diese Szene wieder bis auf einige Stellen ganz in Prosa gehalten.

Der dritte und letzte Akt, in der ersten Fassung der 5., spielt in Tunis. Scherasmin erzählt seinem alten Freunde das, was *Wieland* vom VI. bis XI. Gesange schildert. Abweichend vom Epos beschränkt der Knappe den Aufenthalt auf der Insel nur auf eine ganz kurze Zeit: Hyon entfernt sich, um sein dem Tode nahes Weib zu erquicken, von der Höhle; inzwischen schleppen die Seeräuber Amande ohnmächtig mit sich fort. Diese Zusammenziehung der Zeit benutzen dann später auch *Busch von Buschen* und *Planché*. Letzterer führt sogar die Szenen auf der Insel dieser Schilderung entsprechend aus.

In den Schlußszenen, Hyons Versuchung durch Almansaris und Almansors Liebe zu Amande, schließt sich die Verfasserin ganz an *Wielands* Schilderung an, sodaß es wohl nur nötig ist, einige kleinere Abweichungen hervorzuheben. So gelingt es Fatme, die beiden Liebenden für einen Augenblick, oder besser für ein Duett zusammenzubringen, was *Wieland*, um die Wirkung des Zusammentreffens am Schlusse zu erhöhen, vermieden hat. Auch daß Almansaris, als Hyon ihr gesteht, sein Herz habe bereits gewählt,

einen Dolch zieht und auf ihn eindringen will, ist ebenfalls neu hinzugedichtet. Den Schluß, die Krönung des treuen Liebespaares durch Oberon und Titania, hat *Fr. S. Seyler* für zwei verschiedene Darstellungsweisen bearbeitet, die sich aber nur durch die Dekorationsanweisungen unterscheiden.

Das *Seyler*'sche Singspiel gehört schon zu den Märchenopern[1]), die seit etwa 1790, nachdem *Wielands* Märchensammlung »Dschinnistan« und sein »Oberon« populär geworden waren, in Deutschland aufzutauchen begannen. Und zwar können wir hier zwei Richtungen verfolgen: die eine von *Mozarts* »Zauberflöte« ausgehend, ließ hauptsächlich das äußerlich reizvolle, die Phantasie Anregende des Märchens in den Vordergrund treten und führte zum Dekorations- oder Maschinenstück, wie uns in *Busch v. Buschens* »Wielands Oberon« ein typisches Beispiel davon vorliegt. Die andere brachte unter den literarischen und musikalischen Einflüssen der Romantik in ihrem Verlaufe den volkspoetischen und symbolischen Kern dieser Dichtungen zu bewußter Geltung. Eine wahre Flut von »romantisch-komischen« Opern verdrängte die älteren Singspiele. Die orientalischen Märchen mit ihren prächtigen Szenerien auf dem Theater zu sehen, gefiel dem Publikum. Eine absichtlich derbe Komik war ein wesentliches Element in diesen Stücken, in denen die Wirkung der Zaubergaben auf den Knappen wie in einer Parodie dargestellt wurde, was sich ja auch in unserem »Oberon« bei der Behandlung der Person Scherasmins gezeigt hat.

[1]) Vgl. *Leopold Schmidt* a. a. O.

Das Stück der *Fr. S. Seyler* ist dichterisch genommen, ein mittelmäßiges Produkt. Der Dialog ist meist trivial, wo er ernst, und albern, wo er komisch sein soll. Die Arien, Lieder und Chöre zeichnen sich durch schlechte Verse nnd Reime aus, was auch schon in den Kritiken aus jener Zeit gerügt wurde. Trotz alledem aber erkennt man an einigen Stellen doch den sicheren Blick der Schauspielerin für dramatisch wirksame Situationen.

Um die Aufnahme, die das *Seyler*'sche Stück damals in den Literatur-Zeitungen fand, zu charakterisieren, seien hier einige Stellen aus den Kritiken angeführt. So schreibt der Rezensent der Oberdeutschen allg. Lit.-Zeitg. Jahrg. 1789 Bd. II S. 862 über die erste Fassung ›Hyon und Amande‹: ›Vielleicht hätte die Verfasserin besser getan, ihre Arbeit vor dem Drucke erst der Kritik eines guten Freundes zu unterwerfen, welcher ihr Prosa und Verse ein wenig korrigiert hätte. Denn wenn wir auch in Original-Operetten nicht mehr einen interessanten reinen Dialog und gute Verse fordern sollen, da man schon gar zu viel Nachsicht gegen fremde auf unsere Bühne verpflanzte Produkte dieser Art gebrauchen muß, was soll man wohl zuletzt noch tun, wenn man solche Sächelchen lesen und beurteilen muß. Es ist, als ob die Verfasserin studiert hätte, ihrem Singspiel ebensoviel Kälte und den Lesern Gleichgültigkeit gegen ihre handelnden Personen mitzuteilen, als *Wieland* Wärme, Interesse, Schönheit und hinreißende Teilnahme über sein vortreffliches Gedicht zu verbreiten wußte.«

Über die zweite Fassung ist sehr verschieden ge-

urteilt. Während die N. allg. d. B. Bd. I S. 619 aus Nachsicht auf die berühmte Schauspielerin auf eine eingehende Kritik verzichtet und dieses »mittelmäßige Produkt« stillschweigend ablehnt, findet die Allg. Lit.-Ztg. Bd. IV. S. 317 (Jena) Worte voll wärmster Anerkennung für dieses »angenehme Geschenk für die lyrische Bühne von der verstorbenen Künstlerin.«

Die erste Fassung ist nach *Eitner* a. a. O. von *Carl Hanke* gest. 1835 zu Hamburg, wo er am Seyler'schen Theater Musikdirektor war, in Musik gesetzt. Die zweite Ausgabe mit dem von *Giesecke* stellenweise veränderten Text komponierte *Paul Wranitzky.* »Sie hat — so schreibt *Max Tietz* in der Allg. d. B. — samt ihrer derben Musik noch Anklang gefunden zur Zeit, als *C. M. v. Weber's* poesievoller Genius in seiner neuen und charakteristischen Behandlung desselben Stoffes künstlerische Perspektiven entrollte, von deren bloßer Möglichkeit *Wranitzky* in seinem gesamten betriebsamen Schaffen sich nichts träumen ließ.«

Einzelne der Rezitative der zweiten Fassung hat dann noch *Carl David Stegmann,* der nach *Eitner* a. a. O. 1798 Musikdirektor in Hamburg wurde, in Musik gesetzt.

In demselben Jahre, in dem *Fr. S. Seylers* »Hyon und Amande« erschien, wurde im Kurfürstl. Nationaltheater zu München »Der Triumph der Treue, ein ernsthaftes Singspiel von *Franz Danzi*« [1]) gegeben. Als den Verfasser des Textes, der auf dem Textbuche

[1]) *Franz Danzi,* geb. 17. Mai 1763 zu Mannheim, gest. 13. April 1826 in Karlsruhe. 1778 Mitglied der Kapelle des Münch. Hoftheaters. *(Hugo Riemann,* Musiklexikon: Leipzig 1900).

wieder nicht genannt ist, gibt *Franz Grandaur* in seiner »Chronik des Kgl. Hof- und Nationaltheaters in München« (München 1878) *Johann Friedrich v. Binder*[1]) an.

Die Abhängigkeit dieser Oper von dem Wieland'schen Epos ist bis jetzt noch nicht bekannt gewesen. Der Titel des Singspiels, der ja allerdings auf den Inhalt des Oberon paßt, erweckte in mir die Annahme, daß hier eine dramatische Bearbeitung des Oberon-Stoffes vorliege. »Der Triumph der Treue« gehört zu den besseren Bühnenbearbeitungen des Wieland'schen Gedichtes, da *Binder* nur einen Teil des Epos seinem Singspiel zu Grunde legt. Das Zauberhafte, das bei den meisten Oberon-Bearbeitungen den Hauptbestand bildet, tritt bei ihm ganz zurück. In seinem Stücke spielt Oberon fast gar keine Rolle. Er tritt überhaupt nur einmal und zwar ganz am Schlusse selbst auf. *Binders* Personen sind in mancher Hinsicht fehlerhaft gezeichnet, aber sie handeln wenigstens selbständig. Die beiden letzten Gesänge des Oberon, die in Tunis spielen, und in denen Hyon und Amande ohne Hilfe des Elfenkönigs dastehen, bilden den Inhalt der Oper. Der Charakter des Almansaris besonders war eine interessante Aufgabe, die zu lösen *Binder* immerhin besser gelungen ist als den anderen Bearbeitern. Er nimmt jede kleine Bemerkung *Wielands*, die sich auf den Charakter der Personen bezieht, auf, um sie in seinem Stück zu verwerten. Doch wenden wir uns dem 1. Akte des Stückes zu.

[1]) *Binder*, Freiherr *von Krügelstein*, geb. 1758 in Wien, K. K. Gesandter in München, gest. 1790 *(Goedeke)*.

Hyon hat durch eine Sklavin die Weisung erhalten, »dann wenn der Mond den Garten versilbert«, sich bei einem versteckten Türchen, das zum Harem führt«, einzufinden. In der Hoffnung, er werde endlich seine geliebte Amande wiedererblicken, kann er die Zeit nicht mehr erwarten und wird von Ibrahim und Fatime vergebens zurückgehalten. Ibrahim spricht sein Bedenken über dieses Zusammentreffen der beiden Liebenden aus. Scherasmin aber ist der festen Hoffnung, daß Oberon, der seinen Herrn bis jetzt auch in den größten Gefahren beschützt hat, das Liebespaar behüten wird. Und nun erzählt er dem alten Gärtner, auf welche Weise sie mit Oberon Bekanntschaft gemacht hätten und die Abenteuer, die sie erlebt, bevor sie nach Tunis gekommen seien.

Binder folgt bei der Erzählung von Hyons Schicksal nicht ganz genau dem Epos. So erwähnt er vor allen Dingen garnicht den Auftrag Kaiser Karls, der doch bei *Wieland* der Grund der Reise nach Bagdad ist, sondern sagt einfach:

»Sein Schicksal und ein hoher Schwur
Verbanden ihn nach Babylon zu reisen.«

Den Becher läßt *Binder* auch fort und erwähnt als Geschenk Oberons nur »ein magisch Horn«, von dessen Fähigkeiten er aber auch nichts Näheres erzählt. Ebenso ist das Motiv der Verbindung zwischen Hyon und Rezia oberflächlich behandelt. Die Erzählung vom Schicksal der beiden Liebenden auf dem Schiff und dann auf dem öden Eiland schließt sich dagegen ganz eng an *Wielands* Vorbild an. Den alten Ibrahim, von dem bei *Wieland* nur sehr wenig

Charakteristisches gesagt wird, hat *Binder* sehr liebenswürdig gezeichnet. Voll von Anteil an Hyons und Amandens Schicksal besitzt er doch Zartgefühl, das ihm jede tiefergehende Frage verbietet. Auch Scherasmin ist bedeutend ernster gehalten, als es bei den meisten anderen Bearbeitern der Fall ist, wo er mit Fatime zusammen das komische Liebespaar, als Gegensatz zu Hyon und Amande, bildet.

Die nächsten Szenen zeigen, auf welche Weise Hyon betrogen wird. Durch labyrinthische Gänge hat ihn eine Sklavin bis zu einem Vorgemach geführt, wo sie ihn allein läßt. Er fürchtet schon hintergangen und dem Sultan ausgeliefert zu sein, als ein Vorhang auseinanderrauscht und Almansaris, umgeben von einer Schar Sklavinnen, sichtbar wird. Die nun folgende Szene, in der sich ebenfalls das im Epos nur beschriebene Lied der Almansaris findet, schließt sich eng an die Wieland'sche Schilderung XI, 51 –64 an. Nur läßt *Binder* den wollüstigen Tanz der Nymphen beiseite, wie überhaupt in seinem Singspiel jeder Tanz vermieden ist.

Die 1. Szene des 2. Aktes zeigt uns die Folgen des vorangegangenen Auftritts. Almansaris kann es nicht fassen, daß ein Mann und noch dazu ein Untergebener, sie verachtet hat. Sie weiß nicht, was sie will. Sie fährt Nadine an, wirft ihr vor, sie liebe ihre Herrin nicht und sei nur aus Eigennutz ihre Vertraute geworden. Sie schickt das Mädchen schließlich weg: »Fort! Fort! und daß ich nie dich wiedersehe!« und fällt ihr im selben Augenblicke um den Hals »Ich habe dich beleidigt, gutes Mädchen! Vergib!« Ebenso

geht es ihr mit Hassan, sie will ihn töten und

»In zwei Minuten
Drück' ich, des vorigen unbewußt,
Ihn liebevoll an diese Brust!«

Nadine rät ihr, den Kampf noch nicht aufzugeben. Almansaris solle an einem vertraulich stillen Orte mit dem Gärtner Aug in Auge zusammentreffen, so werde der stolze oder blöde Schäfer, von Dankbarkeit durchglüht, wonnetrunken zu ihren Füßen stürzen. Die Sultanin ist damit einverstanden und Nadine eilt den Platz auszuwählen.

In diesem Dialog, der psychologisch zu den besten des Stückes gehört, hat *Binder* sich ganz eng an den Anfang des XII. Gesanges bei *Wieland* angeschlossen und den größten Teil sogar wörtlich herübergenommen. Auch haben wohl noch Stellen wie XI, 20, wo das zerfahrene Wesen der verliebten Almansaris oder XII 23, wo Nadines Schmeichelkünste vortrefflich geschildert werden, Einfluß auf die Szene ausgeübt.

Mit dem nächsten Auftritt lernen wir auch Amande kennen, die fest entschlossen ist, ihrem Hyon, auch wenn er nicht mehr unter den Lebenden weilen sollte, treu zu bleiben und Oberon durch ihren Schwur, an dem sie festhält, zu versöhnen. In diesen Gedanken trifft sie Almansor, der sie nach dem Grunde ihres Kummers fragt und sie bittet, in ihm einen Freund zu sehen, dem sie ihr Herz entdecken könne. Aber Amande hat ihn bereits erkannt:

»Vergaßt du denn, daß du mich liebst?
Und wär' es möglich, daß du mehr in mir,
Als nur was Reiz dich dünket, liebtest?

Wann hättest du mit diesem Herzen dich
Bekannt zu machen je versucht?
Mißbrauche doch den Namen
Freundschaft nicht!«

Als der Sultan sieht, daß er auf diese Weise nichts erreicht, bietet er ihr seinen Thron an. Sie solle sich bis morgen entschließen, oder das Vergehen ihres Stolzes mit den herbsten Qualen büßen. Den Anstoß zu dieser Szene erregten wohl die Stanzen 26 und 27 des XI. Gesanges.

Nachdem Almansor und Amande weggegangen sind, kommen, was natürlich sehr unglaubhaft erscheint, Hyon, Scherasmin und Fatime an diesen Platz. Hyon schildert die Täuschung, die ihm widerfahren ist, seinen beiden Getreuen, wozu *Binder* den Schluß des XI. Gesanges Stanze 66 bis 69 teilweise wörtlich herübergenommen hat.

Indessen ist von Nadine alles vorbereitet, um den etzten Angriff auf Hyons Treue zu wagen. Er hat den Befehl bekommen, eine Grotte des Gartens mit Blumen auszuschmücken. Als er sich eben an seine Arbeit macht, erblickt er Almansaris, die auf einem Ruhebette liegt. Ihren leidenschaftlichen Liebesantrag weist er wieder zurück. Ihrer selbst nicht mächtig, stürzt sie auf Hyon los, als sich Almansors Stimme hören läßt. Die Sultanin erfaßt sogleich die Situation: »Des Sultans Stimme — nun fordert Rach' und Sicherheit dein Blut! — Zu Hilfe! — Rettet mich!« Almansor läßt sich von ihr betrügen und befiehlt, Hassan abzuführen, »Daß der Frevler mit dem ersten Morgenrot auf dem Scheiterhaufen seine Tat büße.«

In dem nun folgenden Monologe des Hyon im Kerker hat *Binder* die 29. Stanze des XII. Gesanges nur ein wenig verändert. Ebenso ist der letzte Versuch der Almansaris, Hyon für sich zu gewinnen, im engsten Anschlusse an *Wieland* XII, 33—38 behandelt. Dagegen hat *Binder* etwas, was im Epos nicht angeführt ist, nämlich den Streit zwischen Almansor und der Sultanin, sehr ausführlich behandelt und diese beiden Charaktere dadurch noch weiter ausgemalt. Almansaris hat ihre Liebe zu Hassan immer noch nicht ersticken können und will den Sultan um das Leben des Gärtners bitten mit der sehr charakteristischen Entschuldigung: »Vergib der Eitelkeit des Weibes, die den nicht hasset, der durch ihren Reiz entbrannt, zuviel getan.« - Almansor andererseits ist darauf bedacht, Zoradine am Leben zu lassen, denn Wenn er nicht mehr ist, was für ein Hindernis ist meiner Liebe noch im Wege?« Diesen Zwist hat *Binder* ganz geschickt und dramatisch nicht unwirksam vorgeführt. Beide gehen mit der festen Absicht davon, er Zoradine, sie Hassan das Leben zu retten.

Der Schluß ist wieder ganz nach *Wielands* Vorbild gedichtet. *Binder* wendet hier einen recht geschickten bühnentechnischen Handgriff an, den er durch die vorige Szene schon vorbereitet hat. Er läßt nämlich Almansor und Almansaris von verschiedenen Seiten mit Bewaffneten auftreten, die dann, der gegenseitigen Absicht unbewußt, in ein Handgemenge geraten. Während dieses Volksauflaufs kann der Holzstoß bequem von der Bühne verschwinden und Hyon mit dem Zauberhorn am Halse und ohne

Ketten dastehen. Er bläst und alles bleibt bewegungslos in Gruppen stehen. Oberon naht auf seinem Schwanenwagen, entzaubert das Volk, welches sich entfernt und verwandelt dann den Schauplatz in sein Feenschloß, in welchem Hyons und Amandens Verbindung von Elfen gefeiert wird. Dieser Schluß ist von *Binder* pantomimisch behandelt.

Das vorliegende Stück gehört zu der großen Menge von Singspielen, wie sie unter dem Einfluß der Weiße'schen Opperetten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben wurden. Da Rückkehr zur Natur und ursprünglichen Einfachheit der Empfindungen die Triebfeder der Bewegung war, aus der diese Singspiele hervorgingen, so darf es nicht Wunder nehmen, daß auch eine Übertreibung nach dieser Seite hin sich geltend machte. Das Bestreben, einfach und wahr zu sein, wie es sich in *Binders* Singspiel in der strengen Beobachtung der Einheit der Zeit, im Zusammenstreichen der Vorgeschichte und in der Vermeidung alles Wunderbaren und Phantastischen verrät, äußert sich in aufklärerischer Nüchternheit und philiströser Hausbackenheit. So ist denn auch der Dialog, der sich aus reimlosen Versen zusammensetzt, trocken und poesielos, wo er sich nicht direkt an das Wieland'sche Vorbild anlehnt.

Im Jahre 1794 erschien in Riga eine dramatische Bearbeitung des Oberon-Epos unter dem Titel: »Wielands Oberon, in fünf Aufzügen, als Dekorations- und Maschinenstück, bearbeitet von *Gottfried Busch von Buschen*; nebst einem Prolog von *C. F. Daniel Grohmann*, Riga 1794«. Das genannte Werk gehört, da es keine Opern-

bearbeitung ist, eigentlich nicht in den Rahmen meiner Besprechung. Trotzdem möchte ich kurz auf die größeren Abweichungen von dem Wieland'schen Gedichte hinweisen, weil es verschiedenes mit den anderen Bearbeitungen gemein hat. Der Verfasser[1]), der sein Stück »Der Rigaschen Muße[2]), als Erhalterin des sittlichen Vergnügens« widmet, setzt ihm eine Vorrede voran, in der er sein Unterfangen »des ersten Dichters Deutschlands schönstes Gedicht zu dramatisieren« rechtfertigt.

»Wielands Oberon« nennt *Busch von Buschen* ein Dekorations- und Maschinenstück. Es gehört zu der Gattung von Zugstücken jener Zeit, die *Goethe* im »Vorspiel auf dem Theater« zu seinem Faust schon so treffend charakterisiert hat. Der technische Ausdruck »Maschinenstück« ließe sich in Buschens Drama auch fast auf die Handlung anwenden, denn Hyon, Rezia und die anderen Figuren sind tatsächlich nur Maschinen Oberons. Das Eingreifen der überirdischen Macht bringt der Dichter auch an Stellen, wo *Wieland* seine Charaktere selbständig handeln läßt.

Es dürfte wohl genügen, die wesentlicheren Abweichungen vom Original nachzuweisen. *Wieland*

[1]) Über *Gottfried Busch v. Buschen* vgl. *Recke* und *Napiersky* Allg. Schriftsteller- und Gelehrtenlexikon der Provinzen Livland usw.« I, S. 216 u. Nachträge I, S. 125. — Seine Frau Amalie Reinholdine B. v. B. geb. Tesch war eine Freundin Herders. (Aus Herders Nachlaß III, 80; Herders Lebensbild III, 181 ff.).

[2]) Die »Muße«, eine Gesellschaft nach dem Muster des St. Petersburger Großen sogen. englischen Klubs ist gegründet vom Theaterdirektor *Meyrer*, Riga 1786. (*von Bünger:* Eine Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Gesellschaft Muße zu Riga 1887).

läßt seine beiden Helden auf der Wanderung nach Babylon zu einem fremden Volksstamme kommen, wo »der Ritter, da ihn die Sonne zu drücken begann, sich Brot in frische Milch von einer Hirtin brocken« läßt. (II, 8). *Busch* macht aus der Hirtin eine Bäuerin, die den alten Scherasmin täglich in seiner Behausung aufzusuchen pflegt, um ihm Speise und Trank zu bringen. Diese Bäuerin braucht der Verfasser gleichzeitig dazu, um Hyon das Märchen von Oberon und dessen Trennung von Titania zu erzählen, wobei sie den Schwur (wie bei *Friedrike Sophie Seyler* in der zweiten Fassung) in Wielands Versen deklamiert.

Im 6. Auftritt des 1. Aktes beruft Oberon seine Elfen und befiehlt ihnen, ein Gewitter heraufzubeschwören, wobei er die einzelnen Erscheinungen des Gewitters unter die Elfen verteilt. Dasselbe tut später *Planché* an der betreffenden Stelle.

Der Szenenkomplex 8—15 behandelt das Abenteuer Hyons mit dem Riesen Angulaffer. Diese Person findet sich sonst nur noch in der Bearbeitung *Baggesens*, wo sie mit Wielands Babekan identisch ist. *Busch* dagegen bringt die Befreiung der schönen Angela, der Braut des Prinzen von Libanon, die *Wieland* im II. Gesange sehr ausführlich erzählt, in sein Stück, wobei er so weit geht, daß er sogar das eiserne Schloß des Riesen und davor die beiden ehernen Kolosse »mit Dreschflegeln, welche unaufhörlich dreschen« als Schauplatz für einen Teil dieser Szenen verlangt. Abgesehen davon, daß dieses schwer darstellbar ist, so dürfte es auch wohl für die Schauspieler störend sein, vier Szenen bei diesem Getöse zu sprechen.

Den 2. Akt hat *Busch* etwas verändert, dem Gebote Karls entsprechend: Tritt im Augenblick, da der Kalif die Erbin seines Throns dem ihr bestimmten Mann übergibt, in den Hochzeitssaal, ermord' den Bräutigam und küsse die Prinzessin als deine Braut. Bei *Wieland* tritt Hyon in den Saal, als die Türken schon sich zur Tafel gesetzt haben. *Busch* wollte sich diesen Bühneneffekt nicht entgehen lassen, daher läßt er Hyon die feierliche Zeremonie der Trauung stören.

Die Szenen 2 und 6 des 3. Aktes bringen den Anfang und das Ende der Wieland'schen Schilderung von dem Leben des Paares auf der öden Insel. *Busch* folgt hier dem Vorbild der *Fr. S. Seyler*, wo Scherasmin im 5. Akt dem alten Ibrahim das Schicksal seines Herrn erzählt. Dort wird Amande, während Hyon nach einer Quelle sucht, von Seeräubern geraubt. Genau so verfährt auch *Busch* in seiner Bearbeitung; er benutzt die Wieland'schen Stanzen VII, 39—54 und IX, 53—63. Er stellt also den Schluß der Zeit auf der Insel direkt neben den Anfang.

Im 4. Akt zeigen die Szenen 6—11 das Mißlingen von Fatimes Plan, Hyon zu Rezia in den Harem zu bringen, und zwar weicht *Busch* hier von der Wieland'schen Schilderung XI, 34 - 65 ab. Bei ihm geht Fatime in den Harem, wo sie ihre Freundin Lisbe bitten will, Hyon zu Zoradine zu führen; da Lisbe nicht dort ist, trägt sie ihre Bitte der falschen Nadine vor, die ihr alles möglich zu machen verspricht, aber die Botschaft, daß Hassan Zoradine liebe, umgehend ihrer Herrin Almansaris bringt. Die Sultanin weiß also bereits, als Hassan in der nächsten Szene zu ihr kommt, daß er

Zoradine liebe, was *Wieland* in seinem Epos gerade vermeidet. In der nächsten Szene findet sich auch die Ausführung des Liedes der Almansaris, das *Wieland*, wie schon früher erwähnt, nur beschreibt.

Das ganze Stück ist in Prosa gehalten und zwar hat *Busch von Buschen* die Wieland'schen Stanzen in Prosa aufgelöst. Über eine Aufführung dieses »Oberon« ist nichts Näheres bekannt.

Die letzte Bearbeitung des »Oberon«-Stoffes zu einer Oper ist von *Carl Maria von Weber* gemacht. 1822 forderte *Kemble*, der Direktor des Londoner Coventgardentheaters, den Komponisten auf, für London eine Oper zu schreiben, wobei er auf »Faust« oder »Oberon« hinwies. *Weber* entschied sich aus Rücksicht auf *Spohr* für den letzteren Stoff. Den Text zu der neuen Oper sollte *James Robinson Planché*[1]) schreiben.

Planché benutzte zu seiner Oberon-Dichtung, wie er selbst in der Vorrede zu seiner Oper (10. April 1826) schreibt, die Übersetzung des Wieland'schen Epos durch *Sotheby*. Die Abweichungen vom Original, die sich in dem Planché'schen »Oberon« finden, sind aber nicht auf diese Übersetzung zurückzuführen, denn *Sotheby* überträgt das Epos Strophe für Strophe wörtlich ins Englische. Natürlich war es für *Weber* erschwerend, daß ihm der Text in einer ihm noch nicht geläufigen Sprache vorgelegt wurde. Auch wußte er sehr wohl,

[1]) Uber *Planché*, Schriftsteller und Archäologe (geb. 1796 gest. 1880 in London) vergl. den Abschnitt im »Dictionary of National Biographi«.

daß die englische Oper sich bedeutend von der damaligen deutschen unterschied. In einem Briefe[1]) vom 6. Januar 1825 schreibt *Weber* an *Planché:* »The cut of an English Opera is certainly very different from a German one — the Englisch is more a Drama with songs.« In einem späteren Briefe vom 19. Februar 1825 heißt es: To this aknowledgement of your work you can give credit the more, as I must repeat, that the cut of the whole is very foreign to all my ideas and maxims. The intermixing of so many principal actors who do not sing, the omission of the music in the most important moments. — —« Als *Weber* das englische Original in Dresden erhielt, bat er *Karl Gottlieb Theodor Winkler*[2]), den englischen Text ins Deutsche zu übertragen. Diese Übersetzung ist erst dann in Angriff genommen, als *Weber* mit der Komposition der Oper nahezu fertig war. *Winklers* Verdeutschung hat ihre Vorzüge und Mängel, folgt aber zum mindesten streng den Hebungen und Senkungen der Musik. Später ist dann diese Übersetzung von verschiedenen Schriftstellern oder Musikgelehrten für die deutsche Bühne neu bearbeitet worden. Besonders hat *Fr. Grandaur* den Text einer sprachlichen Durchsicht unterzogen und eine sehr praktische Regie-

[1]) Diese Briefe finden sich in einer 1842 herausgegebenen Ausgabe »Oberon King of the Fairies by C. M. v. Weber, tho which are prefixed three unpubliched letters by the Composer to M. Planché«. Neben dem englischen Text findet sich hier der deutsche abgedruckt. Ein Exemplar dieser seltenen Ausgabe besitzt die Großherzogl. Hessische Bibliothek zu Darmstadt.

[2]) Über *Theodor Hell* (Pseudonym für Karl Gottlieb Theodor Winkler) 1775—1856 vgl. den Lebensabriß von *Kürschner* in der Allg. d. B.

beschreibung hinzugefügt. Der oft recht ungeschickte und lange Dialog ist dann von *Franz Wüllner* durch neue Rezitative ersetzt worden.

Wir haben eine völlig andere Behandlung des Märchenstoffes vor uns als in den früheren Bearbeitungen. Die Romantik, die sich inzwischen siegreich Bahn gebrochen hatte, wandte sich von allem Alltäglichen, Prosaischen und Selbstverständlichen ab und suchte das Fernliegende, das nicht wirklich zu Erreichende, zu verwirklichen. Die Unterschiede des historisch Wahren und des Märchens verwischen sich allmählich. Das Sehnen nach dem Übernatürlichen tritt an die Stelle der Schilderung des Wirklichen. So haben in der vorliegenden Oberon-Bearbeitung der Dichter und der Komponist ihre größte Mühe auf die Darstellung der Feenwelt verwandt, die in allem, was sie singt, tut und wie sie sich bewegt, streng unterschieden ist vom Handeln der Menschen. *Planché* hat für die Schilderung dieser überirdischen Wesen Elemente aus *Shakespeares* »Sturm« und »Sommernachtstraum« entlehnt.

Im ersten Akt ist eine Schar Elfen damit beschäftigt, den Schlummer ihres trauernden Königs zu bewachen. Puck jagt die Zudringlichen hinweg und erzählt den Zuhörern den Grund von Oberons Zwist mit Titania. Indessen ist der Elfenfürst erwacht und bereut seinen Schwur, den er voreilig getan hat. Auch Puck [1])

[1]) In der 1. Ausgabe von 1826 tritt nur Puck auf, in der späteren, in der neben dem deutschen auch der englische Text abgedruckt ist, finden sich im Personenverzeichnis »zwei Oberon dienende Elfen« Puck und Droll. Die Rolle die hier Puck allein spricht, ist dort verteilt, woran auch die späteren Bearbeiter festgehalten haben.

kann ihm keinen Trost bringen. Zwar hat er die ganze Welt nach treuen Liebespaaren abgesucht, aber keines gefunden, das Oberons Wünschen frommte. Ein seltsames Abenteuer dagegen, das er erlebt hat, erzählt er seinem Herrn. Es ist dies der Streit Hyons mit Carloman, dem Sohne Kaiser Carls, und der sonderbare Urteilsspruch des Kaisers:

»Und wenn zum Festgelage dort versammelt,
Der ganze Hof am Tisch gelagert ist,
So töte den, der ihm zur Rechten [1]) sitzt,
Und küsse seine Tochter dann als Braut.«

Oberon glaubt, dieses Paar sei das von ihm so schmerzlich gesuchte, und bittet Puck, den Ritter und seinen Knappen schlafend herbeizubringen. Sein Befehl wird ausgeführt und nun läßt der Elfenkönig dem schlafenden Hyon Rezia im Traum erscheinen, die ihn um Hilfe anfleht. Dann weckt er die beiden Recken auf, gibt sich Hyon als Freund und Feenkönig zu erkennen und verspricht ihm seinen Schutz für das kühne Unternehmen. Er schenkt ihm das Zauberhorn mit der Weisung:

»Ein leiser Ton und Hilfe eilt herbei.
Bedürftest du selbst meiner Gegenwart,
So bringt ein stärkrer Hauch mich hin zu dir.«

Scherasmin, der über die Erscheinung Oberons höchst erschrocken und furchtsam geworden ist, beruhigt er mit dem Zauberbecher, der sich nie leert.

[1]) Dieser Fehler ist in den späteren Revisionen des *Hell*'schen Textes verbessert. Übrigens sagt Hyon selbst im 2. Akte dieses Stückes bei Babekan:

»Ha, bist du es, der zu des Kalifen Linken sitzt?«

Dann ermutigt er sie schnell nach Bagdad zu eilen und zaubert sie in die Nähe der Stadt. Hier erleben die beiden Helden zunächst das Abenteuer mit Babekan, der auf der Löwenjagd von einem Tiere angefallen wird und ohne ihre Rettung zerrissen wäre. Sie wollen den Erschöpften laben und reichen ihm den Zauberbecher, der, als er ihn an seine Lippen führt, seiner Zauberkraft gemäß glüht. Babekan ruft sein Gefolge zur Hilfe, wird aber von Hyon in die Flucht geschlagen.

Bei der Behandlung der Elfenfiguren können wir schon in diesen ersten Szenen *Shakespeare*'sche Einflüsse warnehmen. Puck und die Elfenchöre erinnern lebhaft an Droll und Ariel in den Elfenszenen des »Sommernachtstraum« und »Sturm«. *Wieland* bietet in seinem Epos keine Vorbilder dafür. X, 14 erwähnt er einmal »einen Vertrauten Oberons« und VIII spricht er von »drei lieblichen Sylphiden«, die Titania um sich hat. Aber eine eingehende Schilderung dieser Wesen finden wir bei ihm nicht. Besonders die Schnelligkeit ist es, die Puck und Droll im »Oberon« mit den *Shakespeare*'schen Elfengestalten gemein haben. Es seien hier einige Beispiele angeführt. Bei *Planché* sagt Puck:

»Rings um den Erdkreis streife ich
Und blicke über das geschäftige
Europa, Wetterleuchten gleich, von Pol zu Pol.«

Dies erinnert an eine Stelle im »Sommernachtstraum«, wo Droll sagt

»Rund um die Erde zieh' ich einen Gürtel
In vier mal zehn Minuten.«

In der Oper sagt Oberon zu Puck:

»Zurück enteile über Land und See,
Gedankenschneller, bis du sie gefunden.«

Ähnlich sind Oberons Worte im »Sommernachtstraum«:

»Schneller als die Monde kreisen
Können wir die Erd' umkreisen.«

In der nächsten Szene gelangen Hyon und Scherasmin zu Namuna, die sie freundlich aufnimmt, bewirtet und ihnen von dem Hochzeitsfest der Prinzessin erzählt, das morgen gefeiert werden soll. Durch ihre Enkelin, die der Prinzessin Lieblingssklavin ist, hat sie erfahren, daß Rezia den ihr vom Sultan zum Gemahl bestimmten Babekan haßt, zumal jetzt wo sie sich in ein Traumbild verliebt habe. Kaum hat Hyon dieses erfahren, so ist er gewiß, daß die Prinzessin dasselbe reizende Wesen sei, das ihm im Traum erschien. Namuna eilt sofort ins Schloß, um dort die frohe Nachricht zu überbringen, daß »der Held im Traum« gefunden sei. Diese Szene schließt sich eng an die Schilderung bei Wieland IV, 36—65 an, nur daß bei Wieland der Name »Namuna« nicht genannt wird, und die Alte die Mutter der Fatime, nicht wie hier ihre Großmutter ist. An dieser Stelle steht eine große Arie Hyons, welche der Held, ermutigt durch die Erzählung der Alten singt. Weber mußte diese Arie für die Londoner Aufführung streichen, da sie dem Sänger Braham nicht lag. Auf Bitten Brahams dichtete *Planché* dann ein Rezitativ nebst Arie für ihn, die Weber, wenn auch ungern, in Musik setzte. Diese Szene hat der Komponist für die deutsche Bearbeitung ausgeschaltet, weil sie ihm

für die Situation und den Charakter des französischen Ritters nicht geeignet zu sein schien. Auch *Hell* sagt in seiner Vorrede von dieser neuen Arie: »Allerdings passen die neu eingelegten Worte mehr für einen französischen General, der an die Bälle und Festins nach der Schlacht denkt.« So wurde für Deutschland die frühere Arie beibehalten, deren Text verschiedene Male verbessert und umgeändert ist, wie z. B. gleich der Anfang der im englischen Orginaltext lautet:

»from youth up in the battle field
High the lance and in front the shield.«

Hell übersetzt 1826:

»Von Jugend auf im Kampfgefild,
Die Lanze hoch und vor das Schild!
(1842 ändert er: »d e n« Schild).

Grandaur dichtet den Anfang um in:

»Die Ehre rief mich zum Schlachtgefild,
Die Lanze vor am Arm den Schild.«

Die nun folgende Hochzeitsfeierlichkeit unterbricht Hyon, der mit Scherasmin in den Saal tritt und Rezia, die in ihm sogleich ihren Traumhelden wiedererkennt, in seine Arme schließt. Babekan dringt mit gezücktem Schwert auf Hyon ein und wird von diesem erschlagen. Dann stößt der Held sanft in sein Zauberhorn und alles bleibt regungslos stehen. Hyon und Scherasmin tragen Rezia und die Amme aus dem Saale. In der nächsten kleinen Szene werden sie dann von einigen Sarazenen in ihrer Flucht aufgehalten. Einer derselben reißt im Handgemenge Hyon das Horn von der Seite und will damit seine

Freunde zu Hilfe rufen. Sofort wird es finster, die Sarazenen zerstieben vor Angst nach allen Seiten und Oberon erscheint. Er warnt Rezia vor einem unüberlegten Schritt, segnet das Paar und zaubert sie an den Hafen von Askalon, wo sie ein vor Anker liegendes Schiff besteigen, das sie nach Griechenland tragen soll.

Wunderbarerweise hat *Planché* die Anfangsszene dieses Aktes, das Hochzeitsfest, nicht wie die meisten anderen Bearbeiter sehr ausführlich, sondern auffallend kurz behandelt. Er folgt in dieser Szene dem Vorbild der *Fr. S. Seyler* (deren Singspiel, wie es auch die Behandlung der Szene auf dem öden Eiland beweist, er sicherlich kannte) und gibt dem Zauberhorn die versteinernde Kraft. Er vermeidet den lauten Tanz, und läßt seine Türken ebenfalls bewegungslos dastehen. Auch daß Oberon nicht in dem Hochzeitssaale selbst erscheint, sondern erst, als das Liebespaar sich auf der Flucht befindet, ihnen begegnet, ist neu erfunden.

Die nächste Szene, in der Puck die Geister zusammenruft, um das Fahrzeug, das die beiden Liebenden trägt, zu zerschmettern, ist wieder nach dem Vorbilde von *Shakespeares* »Sturm« gedichtet, wo Ariel auf Prosperos Geheiß das Schiff durch ein gewaltiges Gewitter scheitern läßt. Die Geister führen den Befehl sogleich aus, und der Dichter versetzt uns nun an eine öde Felsenküste, wohin Hyon und Rezia verschlagen werden. Halb tot vor Ermattung und an ihrer Rettung verzweifelnd haben die beiden sich schon in ihr Los, hier gemeinsam zu sterben, ergeben,

als plötzlich die Wellen den Zauberbecher ans Land spülen. Sie stärken sich und Hyon bringt dann seine Geliebte in eine nahe Höhle, während er selbst sich nach Hilfe umsieht. Da bemerkt Rezia ein Schiff, dem sie in der Hoffnung auf Rettung mit ihrem Schleier zuwinkt. Das Schiff landet, aber es sind Piraten, welche die Verlassene als schöne Beute mit sich nehmen wollen. Auf Rezias Hilferufe naht Hyon, wird aber zu Boden geschlagen und an einen Baum gefesselt, während die Seeräuber mit Rezia davon fahren. Dann fährt Oberon auf seinem Schwanenwagen heran, und befiehlt Puck, über Hyon zu wachen, daß er sich sieben Tage lang hier erholen kann, bis die Piraten in Tunis gelandet seien; dann solle er ihn vor Ibrahims Türe in Tunis niederlegen. Puck zaubert eine Laube hervor, welche Hyon umschließt,

»Daß ihn Sonn' nicht stört noch Tau«.

Indessen ist es Abend geworden und vom Wasser her tönt der Gesang der Meermädchen. Oberon ruft seine Elfen zum Tanze zusammen und mit einem großen Ballet schließt der Akt.

Planché folgt in den Hauptszenen auf der verlassenen Insel dem Beispiele *Busch von Buschens*, der ebenfalls nur den Anfang und den Schluß der *Wieland*'schen Schilderung dieser Zeit in seinem Stück verwertete. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat der Dichter den *Buschen*'schen Text gekannt, denn schon in der Szene, in der Puck die Geister zusammenruft, findet sich eine gewisse Ähnlichkeit mit der Gewitterszene in »Wielands Oberon«. Daß *Planché* hier den Zauberbecher als deus ex machina benutzt, ist

recht ungeschickt. Während bei *Wieland* Oberon seinem Schützling das Horn und den Becher, die Pfänder seiner Huld, erst ganz am Schlusse, nachdem Hyon seine Treue bewährt, zurückgibt, nimmt *Planché*, der seine Personen nicht selbständig handeln läßt, dieses schon vorweg. Ebenso weicht auch die Auffindung des Horns am Schlusse der Oper ganz von der Wieland'schen Schilderung ab. Der Anfang und Schluß dieses Aktes trägt wieder Shakespeare'sches Gepräge. Wenn Oberon seine Elfen zum Tanz auffordert mit den Worten:

»Hierher! Hierher ihr Elfen all'!
Kommt, tanzt nach der Nymphen
melodischem Schall!
Kommt so flüchtig und seid so schön
Wie Blüten im Hauche des Sommers weh'n!«

so entspricht dies ungefähr den Versen im 5. Aufzuge des »Sommernachtstraums«

»Bei des Feuers mattem Flimmern
Geister, Elfen, stellt euch ein!
Tanzet in den bunten Zimmern
Manchen leichten Ringelreih'n.
Singt nach meiner Lieder Weise,
Singet! hüpfet! lose! leise!«

Der letzte Akt ist so eng an das Original angelehnt, daß es wohl zur Charakterisierung desselben nur nötig ist, einige wesentlichere Abweichungen hervorzuheben. So bringt *Planché* eine Szene zwischen Almansor und der Sultanin, die er Roschana nennt, in der der Sultan seine Gemahlin, eigentlich ganz ohne Grund, in rohester Weise anfährt. Diese Szene

wirkt sehr plump und ist auch psychologisch unwahr. *Wieland* läßt seinen Almansor gegen die verschmähte Almansaris gerade recht galant sein. Andererseits ist auch Roschana von *Planché* herrschsüchtiger gezeichnet. Sie will Hyon nur als Mittel benutzen, um sich für die verlorene Liebe an Almansor zu rächen. So endet denn auch der Konflikt zwischen diesen beiden Charakteren anders als im Original. Als Almansor die Favoritin mit dem schönen Gärtner zusammen antrifft, läßt er sie mit den Worten abführen: »Du bist allzulange gefährlich gewesen — Lebe wohl, Roschana! — Du hast einen hochstrebenden Sinn, aber der Tigris [1]) ist tief genug, ihn zu bedecken«.

Ebenso frei ist auch die Auffindung des Zauberhorns behandelt, das nicht Hyon selbst, sondern Scherasmin erhält. Auch eine neue Kraft hat *Planché* seinem Zauberhorn verliehen, nämlich, daß es zu unfreiwilligem Lachen zwingt. Als Fatime daran zweifelt, daß Scherasmin das richtige Zauberhorn gefunden habe, wird sie dafür bestraft, indem sie unaufhörlich lachen muß. Da der Dichter am Anfange der Oper, als der Elfenkönig Hyon das Horn verleiht, sich nicht eingehender über dessen Kräfte geäußert hat, so braucht er es jetzt in jeder Situation, wie er will, und hält sich nicht an das Wieland'sche Vorbild. Am Schluß bringt er dann noch den unfreiwilligen Tanz der Sklaven auf die Bühne, schreibt aber ausdrücklich: »Almansor steht bewegungslos«. Oberon löst den Bann und zaubert

[1]) *Planché* denkt wohl noch an die früheren Szenen, die in Bagdad spielen. Dieser Fehler ist dann später verbessert. *Grandaur* schreibt dafür »aber das Meer« . . .

seine Schützlinge an den Hof Kaiser Karls des Großen, wo Hyon freundlich aufgenommen wird.

Was die Charaktere anbetrifft, so sind sie ja meist im engsten Anschluß an die Wieland'sche Dichtung geschildert; dadurch aber, daß Oberon und die Feenwelt eine so große Rolle in der Oper spielen, sind die Menschen auch zu Marionetten geworden. Das Stück ist zum größten Teil in gereimten Versen geschrieben, einzelne Szenen aber, wie z. B. in Namunas Hütte, der Überfall der Sarazenen, die Auffindung des Horns durch Scherasmin und die Auftritte des Almansor und der Almansaris, sind ganz in Prosa gehalten. *Grandaurs* Verdienst ist es, daß er die vielen morgenländischen Ausdrücke und Anspielungen, die besonders in den Gesängen des türkischen Chors am Hochzeitsfeste und in den Arien der Rezia und Fatime vorkommen, beseitigt und durch landläufige ersetzt hat. Ebenso hat er die langen Sprechszenen zum Teil wesentlich verkürzt, zum Teil auch ganz gestrichen, sodaß aus dem englischen Singspiele, wenn auch allmählich, eine deutsche Oper geworden ist, die sich immer noch auf dem Repertoire unserer Bühne behauptet.

Natürlich kann nicht erwartet werden, daß durch die vorstehenden Ausführungen die Bearbeitung meines Themas für immer abgeschlossen sei. Wie es mir gelungen ist, einiges Neue zu bringen, so werden sich sicherlich mit der Zeit noch verschiedene Dramatisierungen — besonders des Oberon — auffinden lassen, denen unter einem beliebigen Titel der Stoff des Wieland'schen Epos zu Grunde liegt.

Lebenslauf.

Ich, *Johannes Eduard Günther Bobrik,* Verfasser dieser Arbeit, bin am 5. Februar 1888 zu Königsberg i. Pr. als jüngster Sohn des dort lebenden Generalarztes a. D. Dr. *Benno Bobrik* und seiner Gattin *Anna* geb. *von Schön* geboren. Meine erste wissenschaftliche Vorbildung erhielt ich auf dem Kgl. Wilhelmsgymnasium zu Königsberg i. Pr., das ich Ostern 1906 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um im ersten Semester an der Kgl. Albertus-Universität deutsche Philologie zu studieren. In den folgenden 5 Semestern besuchte ich Vorlesungen an der Kgl. bayerischen Ludwig Maximilians-Universität zu München, wo ich am 8. März 1909 das Examen rigorosum bestand. Hiermit beendige ich meine Studien auf der Universität um mich ganz der Bühnenlaufbahn zu widmen.

Ich hörte die Vorlesungen der Herren Prof. Dr. Dr.: *Baumgart, Kaluza, Meißner, Rachfahl, Roßbach, Haendcke, Bezzenberger* und *Franke* in Königsberg und *Muncker, Paul, Lipps, Ranke, v. d. Leyen* in München. Allen meinen Lehrern, besonders Herrn Prof. Dr. *Muncker,* der mir bei Abfassung meiner Arbeit in liebenswürdigster Weise zur Seite stand, sage ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank.